



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**EL IMAGINARIO FEMENINO FINISECULAR EN LA LITERATURA
HISPÁNICA Y EN LAS ARTES:
EL MITO DE SALOMÉ**

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Directora:

AMELINA CORREA RAMÓN

Tesis Doctoral

Programa de Doctorado Lenguas, Textos y Contextos

Departamento de Literatura Española

2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Andrés Sánchez Martínez
ISBN: 978-84-1306-765-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/66658>

A mi madre
A Angélica Nathalie

No hay belleza exquisita
sin algo de extraño en las proporciones¹
(Edgar Allan Poe, *Ligeia*)

Was sonnst du warst,
sagte dir Wotan.
Was jetzt du bist,
das sage dir selbst²
(Richard Wagner, *Die Walküre*)

¹ Traducción de Julio Cortázar, en Edgar Allan Poe, *Obras Completas I*, Madrid: Aguilar, 2007.

² “Lo que antes fuiste, / te lo dijo Wotan. / Lo que ahora eres, / esto dítelo a ti misma” (*Die Walküre*, Acto III, Escena II, trad. de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, en *El anillo del Nibelungo*, Madrid: Turner, 2008.

AGRADECIMIENTOS³

Resulta obligado agradecer y dedicar este trabajo, redactado sorteando grandes dificultades (entre ellas, en la última etapa, las circunstancias de excepción derivadas de una pandemia), a muchas personas, sin las cuales mi proyecto no habría podido desarrollarse. En primer lugar, a la Dra. Amelina Correa Ramón, con cuya dirección ha sido un privilegio contar. A ella debo la idea inicial de este trabajo y el descubrimiento de la mayoría de “raros y olvidados” recordados en este texto. Sin embargo, la labor de la Dra. Correa sobre esta investigación no sólo se resume a los papeles de directora de tesis y tutora en el programa de doctorado “Lenguas, Textos y Contextos” de la Universidad de Granada, sino que mi gratitud se remonta al año 2012, cuando tuve la fortuna de asistir a sus clases de Literatura Española del siglo XIX durante mi licenciatura en Filología Hispánica. Por otro lado, al lado de la ingente ayuda de la profesora Correa debo poner de relieve el apoyo desde el punto de vista personal, acompañado por su inquebrantable confianza en mi trabajo.

La segunda fase de este proyecto, lejos de tierras granadinas, se fraguó en Ciudad de México, en donde pude realizar una enriquecedora estancia de investigación. Así, prácticamente la mitad de este trabajo depende de la ayuda de grandes profesores encontrados al otro lado del Atlántico; en primer lugar, del Dr. Vicente Quirarte, que, además de su sabiduría y su biblioteca, me ofreció su casa y su amistad. Él fue mi supervisor y tutor en mi estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) de la UNAM, que se convirtió en mi hogar durante tres meses. De ello fueron responsables, entre otras personas, la Dra. Lilia Vieyra, que me abrió las puertas del área de Bibliografía Mexicana del siglo XIX; la Dra. Laurette Godinas, cuya primera y vertiginosa excursión por el corazón del IIB y la Biblioteca Nacional no olvidaré nunca, así como sus diarias atenciones; el Mtro. Miguel Ángel Castro, por su cercanía, el Dr. Pablo Mora, que acogió con interés mi proyecto o la Dra. Ángeles Chapa, que impulsó mis investigaciones sobre autores mexicanos y la obra de Froylán Turcios gracias al descubrimiento del fondo Rafael Heliodoro Valle.

Fuera del IIB, trascendental importancia tuvo la ayuda del Dr. José Ricardo Chaves, miembro del área de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL,

³ Esta tesis fue realizada gracias a la ayuda de dos becas de estancia internacional, una del Vicerrectorado de Internacionalización de la Universidad de Granada y otra ayuda de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (ambas disfrutadas en el curso 2017/2018).

UNAM), que me brindó sus conocimientos y su interés en el “tema salomeico”, poniéndome sobre la pista de grandes autores y obras, así como de originales enfoques teóricos. También en el seno del IIFL tengo que agradecer a la Dra. Luz América Viveros sus valiosas indicaciones sobre la obra de Rafael López, así como el reconocimiento a mi trabajo. De vuelta a España, mención especial merecen algunos profesores muy queridos de la Universidad de Granada, cuyos primeros contactos se remontan a la época de licenciatura, pero cuyo apoyo ha llegado a la época predoctoral. Me refiero principalmente al Dr. Miguel Ángel García y a la Dra. Encarna Alonso Valero, que propiciaron los primeros e inolvidables encuentros con la poesía española del siglo XX. Por otro lado, nunca les podré agradecer lo suficiente su ayuda con multitud de trámites administrativos en la etapa de redacción de esta tesis. De nuevo fuera de la Universidad de Granada, quiero agradecer además la ayuda y apoyo de algunos profesores de mi segunda casa, la Universidad Complutense de Madrid; especialmente, a la Dra. Evangelina Soltero Sánchez, por su lectura e interés en mi trabajo y a la Dra. Rebeca Sanmartín Bastida, por sus valiosos consejos en una investigación paralela.

Continuando con las menciones especiales, tendría que dedicar un apartado extenso a reconocer con justicia la ayuda de otras personas queridas: primero, a Angélica Nathalie Ortiz Olivares, investigadora de la UNAM y gran estudiosa del mito de Salomé, por su generosidad al compartir conmigo materiales de vital importancia para este trabajo, llegando a traspasarlo en última instancia hacia algo más que una relación profesional; en segundo lugar, a Emilio Ocampos Palomar, de la Universidad de Sevilla, tanto por su amistad y apoyo constante de tan largo tiempo (desde los años de licenciatura), como por su ayuda en el ámbito de la poesía del primer Modernismo español. Mención aparte merecen Sergio Hernández Roura y Coral Velázquez Alvarado, investigadores de la UNAM y amigos de mi estancia mexicana a los que debe mucho este trabajo, por tantos momentos y lecturas compartidas. Agradezco también a Estefanía Orta Carrique, de la Universidad de Sevilla, su inestimable ayuda en mis investigaciones sobre Villaespesa y a Miguel Ángel Buil Pueyo, que me obsequió en un breve encuentro con un interesante apunte bibliográfico. Este apartado de agradecimientos en el ámbito investigador no puede concluir sin expresar mi gratitud por su asesoramiento al personal de la Biblioteca Nacional de España (mi casa durante los dos últimos años), en especial a los responsables de la sala de Información Bibliográfica y Documentación.

Este trabajo tuvo además enriquecedores paréntesis a través de numerosos congresos internacionales a los que pude asistir, paseando por ciudades como Sevilla,

Valladolid, Salamanca, Madrid, Barcelona, Münster (Alemania), Bérghamo (Italia) o Jerusalén, y viviendo experiencias inolvidables con muchas personas con las que contacté en esas reuniones. A ellas también les agradezco aquellos momentos. Finalmente (aunque quizás habría que comenzar por aquí), un lugar especial de este apartado queda reservado a algunos amigos de diferentes etapas que me han acompañado en esta larga andadura. A pesar de la confianza que me une a ellos, los menciono con nombre y apellidos, intentando así el máximo reconocimiento que, en la práctica, no sé si les podré devolver algún día. Quiero acordarme aquí nuevamente de Emilio Ocampos (nuevamente), Danfeng Jing, Gabriela Martínez, Ana Abello, Sergio Hernández, Coral Velázquez, Félix Martín, José de Jesús Arenas, Inés Sanz, Alicia Niño, María Lourdes Taruzón, Felicidad Milla, Daniele Arciello, Rocío Rubio, Delia Naranjo y Margarita Aurora González.

Octubre de 2020

RESUMEN

Desde finales del siglo XIX y principios del XX los escándalos de las representaciones de la *Salome* de Oscar Wilde y Richard Strauss motivaron continuas reseñas en la prensa de diversos países, conformando un signo de la popularización intensa de una figura mítica que irrumpirá también en las literaturas hispánicas. Desde 1890 (año en que Julián del Casal publicaba en la prensa habanera su soneto “Salomé”), las versiones europeas del mito de Salomé comenzaban a popularizarse en las letras hispánicas. Así, en los años 90, ya fuera a través de contacto directo o de traducciones fragmentarias eran conocidas las obras de Heine, Mallarmé, Flaubert, Moreau y Huysmans, encargados todos ellos (y posteriormente Wilde y Beardsley) de la mitificación finisecular de la figura bíblica. En este momento del Ochocientos, la desdibujada Salomé de los Evangelios experimentaba una intensa evolución en las artes del siglo XIX e inicios del XX (pintura, literatura, música, cine), completando los motivos del episodio de la decapitación del Bautista en el que se resignificaba su danza ante Herodes. En este punto, lejos de una figura secundaria (obediente de la malvada Herodías, según la patrística), la Salomé modernista se convertía en uno de los paradigmas más productivos de *feminidad fatal*.

Configurado el arquetipo de la *perversa* Salomé finisecular, toda una pléyade de autores modernistas dedicarían su obra a la asesina del Bautista. Entre ellos, destacarían poetas de la talla de Rubén Darío, Julián del Casal, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José Juan Tablada, Francisco Villaespesa o Delmira Agustini junto con personalidades hoy olvidadas como Ramón Goy de Silva o José María Vargas Vila. La prosa de la época modernista también rendiría culto a la princesa hebrea, a través de los relatos de Enrique Gómez Carrillo o Froylán Turcios, así como de la crónica o la narrativa extensa de Emilia Pardo Bazán. Por último, el teatro de inicios del Novecientos también pondría en escena las particulares reescrituras míticas por parte de autores como Ramón Gómez de la Serna o Ramón del Valle-Inclán. En todos los casos, la figura bíblica evolucionaba a través de las diversas poéticas del Modernismo: desde la idealización parnasiana y simbolista de autores como Casal o Darío, el mito evolucionará pasando por el prisma decadentista en las versiones de Tablada o Villaespesa hasta llegar a reiteraciones que darían lugar a cierta *fossilización* del arquetipo.

En estadios simultáneos y posteriores, el afán de experimentación modernista activaría sucesivas propuestas de desmitificación. Concretamente, desde el distanciamiento de los motivos tradicionales del mito finisecular se transformaban las

figuras del mito, subvirtiéndose los motivos en obras como la poesía de Delmira Agustini, la prosa Emilia Pardo Bazán y de Antonio de Hoyos y Vinent o el teatro de Valle-Inclán. En muchos casos, el fruto de estas operaciones mitopoéticas resultaría múltiple; por un lado, el mito explicitaba su carácter poliédrico, adaptándose a diversas concepciones poéticas y metamorfoseándose desde el esteticismo casaliano de partida que erigía en Salomé un paradigma de Belleza *superior* y autónoma o los componentes esotéricos de la danzarina dariana hasta los esperpentos de Valle-Inclán, que deformaban simbólicamente los personajes para poner de relieve una realidad opresiva. En medio se ubicaban los cantos a la sexualidad femenina, exacerbada en la figura femenina de los poemas del mexicano Efrén Rebolledo; ello acarrearía usualmente el ajusticiamiento de Salomé en tanto que se *desviaba* del comportamiento de la feminidad socialmente codificado. Poniendo de relieve estos cimientos ideológicos misóginos del mito finisecular, Emilia Pardo Bazán y Delmira Agustini construirían la desmitificación con la que se completaba la andadura del mito modernista: a partir del esteticista objeto femenino poetizado y finalmente castigado, las autoras dotarían a la feminidad de una voz propia desde donde reivindicar su autonomía corporal y espiritual.

ABSTRACT

From the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the scandals of the representations of *Salome* by Oscar Wilde and Richard Strauss motivated continuous reviews in the press of various countries, conforming a sign of the intense popularization of a mythical figure who will also break into the literature Hispanic. Since 1890 (the year in which Julián del Casal published his sonnet "Salomé"), the European versions of the Salomé myth began to become popular in Hispanic literature. Thus, in the 90s, either through direct contact or fragmentary translations, the works of Heine, Mallarmé, Flaubert, Moreau and Huysmans were known, all of them (and later Wilde and Beardsley) in charge of the fin-de-siècle mythification of the biblical figure. At this point in the Eight hundred, the blurred Salome of the Gospels underwent an intense evolution in the arts of the nineteenth and early twentieth centuries (painting, literature, music, cinema), completing the literary motives for the episode of the Baptist's beheading in which it was re-signified his dance before Herod. At this point, far from a secondary figure (obedient to the evil Herodias, according to the patristics), the modernist Salome became one of the most productive paradigms of *fatal femininity*.

With the archetype configured of the *perverse* fin-of-the-century Salome, a whole group of modernist authors would dedicate their work to the murderer of the Baptist. Among them, poets of the stature of Rubén Darío, Julián del Casal, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José Juan Tablada, Francisco Villaespesa or Delmira Agustini, together with personalities today forgotten such as Ramón Goy de Silva or José María Vargas Vila. The prose of the modernist era would also worship the Hebrew princess, through the stories of Enrique Gómez Carrillo or Froylán Turcios, as well as the chronicle or extensive narrative of Emilia Pardo Bazán. Finally, the theater of the early nineteenth century would also stage the particular mythical rewritings by authors such as Ramón Gómez de la Serna or Ramón del Valle-Inclán. In all cases, the biblical figure evolved through the various poetics of Modernism: from the Parnassian and symbolist idealization of authors such as Casal or Darío, the myth will evolve through the decadent prism in the versions of Tablada or Villaespesa until reaching reiterations that would lead to some *fossilization* of the archetype.

At this point, the desire for modernist experimentation would activate successive proposals for demystification. Specifically, from the distancing of the traditional motifs of the end of the century myth, the figures of the myth were transformed, subverting the motifs in works such as the poetry of Delmira Agustini, the prose of Emilia Pardo Bazán and Antonio de Hoyos y Vinent or the theater of Valle-Inclán. In many cases, the fruit of these mythopoetic operations would be multiple. On the one hand, the myth made explicit its polyhedral character, adapting to various poetic conceptions and metamorphosing from the initial Casalian aestheticism that raise in Salomé a paradigm of *superior* and autonomous Beauty or the esoteric components of the Darian dancer to the grotesque of Valle-Inclán, which symbolically deformed the characters to highlight an oppressive reality. In the middle were the songs of female sexuality, exacerbated in the female figure in the poems of the Mexican Efrén Rebolledo; this would usually lead to the execution of Salome because she *deviated* from the socially encoded behavior of femininity. By highlighting these misogynistic ideological foundations of the fin-de-siècle myth, Emilia Pardo Bazán and Delmira Agustini would construct the demystification with which the journey of the modernist myth was completed: starting with the poeticized and finally punished female object beautician, the authors would endow femininity with a own voice from which to claim their bodily and spiritual autonomy.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	14
1.1. Antecedentes, objetivos y ámbito de estudio	16
1.2. Apuntes metodológicos	26
2. LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE SALOMÉ	46
2.1. La historia de una figura secundaria	46
2.1.1. Antecedentes a los Evangelios	47
2.1.2. La mirada de las Sagradas Escrituras y de los <i>Evangelios Apócrifos</i>	51
2.1.3. La versión histórica: Flavio Josefo	56
2.1.4. Las apostillas de los Padres de la Iglesia	58
2.1.5. Visiones legendarias de Salomé desde la Edad Media	70
2.1.5.1. El motivo de la decapitación del Bautista en ámbito hispánico	77
2.2. El mito de Salomé en las artes	90
2.2.1. Mitificaciones de Salomé en las artes plástica	92
2.2.2. La consolidación del mito moderno a partir de la pintura del siglo XIX	94
2.2.3. El recorrido de Salomé por las literaturas europeas en la primera parte del siglo XIX	109
2.2.3.1. Heinrich Heine y las visiones románticas	116
2.2.3.2. Entre el Parnaso y el simbolismo de Stéphane Mallarmé	130
2.2.3.3. Gustave Flaubert y la culminación del espacio exotista	155
2.2.3.4. La consolidación del mito finisecular a través del decadentismo	168
2.2.3.4.1. La mitificación decadentista: Joris-Karl Huysmans y la consagración de la <i>mujer fatal</i>	169
2.2.3.4.2. La consolidación del arquetipo femenino: el caso Oscar Wilde	188
2.2.3.4.3. Reflejos de Oscar Wilde y revisiones del imaginario finisecular	203
2.2.3.5. Los procedimientos desmitificadores: Laforgue y Apollinaire	215
2.2.4. La figura de Salomé en la música y la danza	225
2.2.4.1. El lied	226
2.2.4.2. La ópera (I): Jules Massenet	230
2.2.4.3. La ópera (II): Entre Oscar Wilde y Richard Strauss	239
2.2.5. La danza	245
2.2.6. El trasvase cinematográfico: creación y desarrollo de las <i>vamp</i>	249

3. SALOMÉ EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS DEL MODERNISMO	260
3.1. Antecedentes y recepción de la figura de Salomé en ámbito hispánico finisecular	260
3.2. Perspectivas orientalistas:	270
3.2.1. Julián del Casal y Guillermo Valencia	270
3.2.2. Francisco Villaespesa y Ramón Goy de Silva	291
3.3. Intertextualidad y reescrituras: Enrique Gómez Carrillo, Froylán Turcios y Roberto Brenes Mesén	312
3.4. La literatura de Rubén Darío: entre el arquetipo y su superación	339
3.5. La pervivencia del arquetipo literario: Salomé en la literatura mexicana finisecular	353
3.5.1. Vías de recepción del mito	354
3.5.2. Variaciones míticas	358
3.6. Nuevas relecturas del imaginario finisecular: el caso de Emilio Carrere	382
3.7. Gabriel Miró y el comienzo de las alternativas al mito decadentista	394
3.8. José María Vargas Vila: intertextualidad y renovación folletinesca	402
3.9. Las claves desmitificadoras	419
3.9.1. Ramón Gómez de la Serna	420
3.9.2. Vicente Huidobro y Ricardo Güiraldes	428
3.9.3. Antonio de Hoyos y Vinent y Ramón del Valle-Inclán	437
3.9.4. Las reescrituras feministas: Emilia Pardo Bazán y Delmira Agustini	462
4. CONCLUSIONES	486
Conclusions	491
5. BIBLIOGRAFÍA	496
6. ANEXOS	550
Anexo I. Variantes míticas de Salomé en las literaturas hispánicas	550
Anexo II. Imágenes	553

1. INTRODUCCIÓN

Und ich sann: was mag bedeuten
Das geheimnisvolle Nicken?
Warum hast du mich so zärtlich
Angesehen, Herodias? ⁴
(Heinrich Heine, *Atta Troll*)

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air⁵
(Sylvia Plath, *Ariel*)

La figura de Salomé puede considerarse uno de los mitos bíblicos de mayor productividad a lo largo de la historia del arte, experimentando sobre todo a partir del siglo XIX un mayor volumen de transformaciones. Prácticamente todas las formas artísticas se han fijado en la hija de Herodías, en la princesa hebrea que impulsó el martirio de Juan el Bautista. De por sí, el tema resultaba atractivo desde la misma base evangélica, que no dudó en resaltarse desde los primeros estudios exegéticos y apologéticos de la patrística. Herodías y Salomé se presentaban como la cobertura de la actuación diabólica, en lucha constante contra lo divino representado por el profeta, verdadero protagonista de la historia neotestamentaria. Con el tiempo, sobre todo en pintura, las figuras del banquete de Herodes se irán individualizando; el Bautista continuará representando un protagonismo manifiesto, así como Herodías, la instigadora original del crimen. En el caso de Salomé, su evolución alcanzará mayor importancia: de resultar una figura secundaria, en apariencia bajo las órdenes de su madre, a partir del Renacimiento comenzará a independizarse. Paulatinamente, la joven alcanzará el protagonismo, posando junto a la cabeza decapitada del profeta, que marcaría un violento contraste con la serenidad y belleza ideal del rostro femenino.

Recogiendo un sustancioso conjunto de leyendas medievales, la literatura romántica interpretará al personaje como una víctima más de un amor imposible. Una vez

⁴ Cap. XIX: “Y me decía: ¿qué oculta/ ese gesto misterioso? / ¿Por qué me miras así, / tan tiernamente, Herodías? (Heine, 2011: 163).

⁵ Del poema “Lady Lazarus”: “De las cenizas / surjo con mi cabello rojo / y me como a los hombres como aire” (Trad. de Ramón Buenaventura, en *Ariel*, Madrid: Hiperión, 2016).

que el sujeto femenino expresa su individualidad, queda construido el mito literario moderno. Con la historia bíblica como telón de fondo, la figura de Salomé enmarcará todo el siglo XIX: su loco amor confesado en Heine llegará a la perversidad exaltada de la tragedia de Oscar Wilde, cuyo personaje protagonista se enriquecerá además de la tradición pictórica simbolista. Entre ambos autores, y con posterioridad a ellos, la literatura universal en un sinnúmero de poemas, novelas y dramas tratará total o parcialmente el tema de forma incansable. Particularmente, será la época de finales del siglo XIX cuando la obsesión por la danzarina aumente todavía más, sensación que debió percibirse de forma extrema por un público al que el arte llegaba de forma cada vez más inmediata y multiforme.

Los nuevos espectadores de inicios del Novecientos, bombardeados por multitud de imágenes de esta *mujer fatal* (en pintura, literatura, música, danza, cine o publicidad), consumieron el producto con verdadera avidez. Algunos indicadores de la rentabilidad de esta figura únicamente en ámbito español son aportados por el hecho de su masiva aparición en numerosas revistas y periódicos de la época, así como en las colecciones literarias periódicas o incluso como instrumento puramente publicitario. En el penúltimo caso, y sólo en la obra de Emilio Carrere, la figura de Salomé apareció por ejemplo en publicaciones como *El Cuento Popular*, *La Novela Corta*, *La Novela de Amor* o *La Novela de Hoy* en un espacio de tiempo que abarca desde 1914 a 1928. En estos años, pese a las incesantes novedades estéticas europeas, concluido ya el período de las vanguardias, esta “Salomanía”⁶ parecía no tener fin. Ciertamente, el impulso finisecular había resultado sobresaliente: un estudio de 1912 mencionaba un conjunto de 2.789 poemas sobre el tema, y Mireille Dottin-Orsini, analizaba con detalle nada menos que 338 obras de importancia entre 1870 y 1914⁷ (García Gual, 2003: 287). Una vez trazado el sendero a través de la galería de los autores y artistas más importantes que construyeron y se sirvieron del mito, este estudio se centrará en el ámbito hispánico finisecular y modernista. La justificación de ello no procede de un deseo por completar las estadísticas anteriores con una “cifra hispana” (presumiblemente, no mucho menor), sino por la necesidad de comprender los significados últimos de un mito que todavía tiene mucho que decirnos.

⁶ V. nota 149.

⁷ Se hace referencia a la obra de Mireille Dottin-Orsini *S comme Salomé*, catálogo de la exposición *Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, celebrada en Toulouse en 1983, organizada por la Université de Toulouse-Le Mirail y el Centre de Promotion de la Recherche Scientifique.

1.1. ANTECEDENTES, OBJETIVOS Y ÁMBITO DE ESTUDIO

Ante el alud de obras que se fijaron en la figura de Salomé, la crítica no pudo resistirse a elaborar una gran variedad de interpretaciones. En la época de Fin de Siglo, cuando el volumen de las apariciones del mito resultaba mayor, se iniciará la publicación de los primeros trabajos críticos de este trascendental fenómeno cultural. La primera fecha que interesa citar no puede resultar más significativa: 1892. En mayo de este año, sin haberse publicado todavía la *Salome* de Oscar Wilde (que aparecería un año más tarde), Anatole France publicaba en la *Revue Hebdomadaire* su artículo “Hérodiade dans l’histoire⁸”. Escasamente cuatro años después, Jean Lorrain ya alababa en su artículo “Salomé et ses poètes” (*Le Journal*, 11 de febrero de 1896) todos los logros que apreciaba en la tragedia de Wilde, recalcando la trascendencia del personaje femenino y su interpretación en clave de *mujer fatal*. Posteriormente, las próximas obras de Lorrain recibirían el influjo de la obra de Oscar Wilde. En este ámbito de trabajos seminales, la recepción del mito de Salomé en la España del Novecientos se comprueba en sendos artículos de historia y crítica literaria y artística: el primero, de Fernando Araujo en su “Revista de Revistas” (*La España Moderna*, septiembre de 1910), secundado luego por otro de Rafael Sánchez de Ocaña titulado “La leyenda de Salomé” (*La España Moderna*, marzo de 1911). A estos trabajos sucederán otras empresas críticas más que notables, como la emprendida por Emilia Pardo Bazán en sus crónicas y artículos de *La Nación* y *La Ilustración Artística*⁹.

Al poco de inaugurarse el siglo XX, continuando con el apogeo literario del mito, comienzan a publicarse obras extensas que pretenden analizarlo desde los orígenes, estudiando su presencia en multitud de modalidades artísticas. Este era el caso de las dos obras firmadas por Reimarus Secundus, *Der Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde* (1907) y *Stoffgeschichte der Salome-Dichtungen nebst einer Analyse des Marcus-Evangeliums* (1913). Un año antes, Hugo Daffner publicaba la monumental *Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung, Bildende Kunst, Musik* (1912), donde la perspectiva interdisciplinar se desarrollaba para abordar el estudio iconográfico. Contestando a la obra de Reimarus Secundus, mencionando rápidamente los orígenes evangélicos y los antecedentes clásicos del episodio de la decapitación, Daffner dividirá su estudio en épocas artísticas, desde la Edad Media hasta su actualidad. En este último

⁸ Como se hará notar en capítulos posteriores, este artículo influirá sobre las literaturas hispánicas debido a su especial circulación: quince años después de la primera publicación francesa, Enrique Gómez Carrillo incluiría una traducción española de este trabajo en el número 6 de *El Nuevo Mercurio* (junio de 1907). En nuestro estudio se citará por la versión traducida, recogida en el apartado bibliográfico.

⁹ V. §3.9.4.

apartado, el autor pasará revista a multitud de obras que eran novedad en la época, terminando nada menos que con la *Salome* de Richard Strauss. Con posterioridad a Daffner, hubo que aguardar hasta textos como *The legend of Salome and the principle of art for art's sake* (1960), de Helen Grace Zagona, para encontrar más trabajos centrados en el mito. En este nuevo trabajo, más breve que los anteriores y reducido a la literatura, se elaborará una suerte de “canon de Salomés” que retomarán inexcusablemente todos los trabajos posteriores. De esta forma, Zagona dedicará cada uno de los siete capítulos de su estudio a uno de los grandes autores que configuraron el mito (Heine, Mallarmé, Flaubert, Laforgue y Wilde sucesivamente), reservándose el primero para las fuentes originarias y el quinto para lo que la autora llama “tratamientos menores del tema”.

El estudio de esta nómina reducida se desarrollará en la obra de Bertrand Marchal, uno de los mayores especialistas actuales en la figura de Stéphane Mallarmé, cuya *Hérodiade* mallarmeana ocupará un puesto central en su estudio *Salomé: entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans* (2005). A partir de diversa metodología (crítica textual, hermenéutica, estilística, histórica) se ahondará aquí con erudición sobre los textos que los autores mencionados en el título dedicaron a Salomé, abordándose así las principales variantes que cimentaron el mito finisecular, para Marchal, nada menos que los “textos fundadores” (2005: 12). Diferente alcance (por su afán totalizador) buscan los trabajos de Mireille Dottin-Orsini, convertida desde su artículo de 1988 en el *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, en una de las mayores estudiosas del mito bíblico a nivel europeo.

Advertir la importancia de la obra de Brunel no debe hacer olvidar que las tareas de rescate del arte sobre la Salomé finisecular por parte de Dottin-Orsini se remontaban a 1983, cuando comandaba la exposición *Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914* (Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de promotion de la recherche scientifique), que daría lugar al catálogo *S comme Salomé*¹⁰. Una década después, la autora ampliaría el campo de estudio para interrogarse sobre el fenómeno global de la feminidad fatal finisecular en *Cette femme qu'ils disent fatale* (1993). Aparte de sus numerosos artículos sobre Salomé, merecería destacarse la dirección en 1996 del volumen *Salomé* en la serie *Figures mythiques*, en donde, además de artículos multidisciplinares, se recoge el

¹⁰ En ámbito hispánico merece mencionarse aquí la exposición *Salomé. Un mito contemporáneo*, que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid del 24 de octubre de 1995 al 2 de enero de 1996. Esta muestra de algunas de las más importantes obras plásticas que cimentaron el mito bíblico finisecular se recoge en su catálogo, que incluye además los artículos de Patricia Molins y Peter Wollen citados en la bibliografía.

compendio bibliográfico de fuentes primarias sobre Salomé más extenso que se conoce hasta el momento (Dottin-Orsini, 1996: 166-170). Más actuales son los trabajos de otra especialista en nuestro mito bíblico, Atsuko Ogane. Aparte de sus profundas investigaciones en forma de artículos, esta investigadora es autora de amplias monografías en japonés sobre el tema, como *La Gènesis de la danse de Salomé: Flaubert, Moreau, Mallarmé, Wilde* (Tokio, Keio University Press, 2008).

En cuanto al ámbito hispánico, y de nuevo limitándonos a la crítica literaria, pocos años después de la obra de Daffner, se publicaría el ensayo de Rafael Cansinos Assens *Salomé en la literatura* (1919), estudio de gran valor por su profundo análisis de la figura de Salomé en la obra de Flaubert, Wilde y Mallarmé. Junto al texto crítico, la edición incluía una antología de los textos de los tres autores mencionados (traducidos la mayoría por el mismo Cansinos¹¹), acompañados por textos de Eugenio de Castro y Apollinaire. De esta forma, resulta múltiple el valor de la obra, principalmente por su agudo análisis de los personajes de Flaubert y Wilde, así como por la difusión de textos anteriormente desconocidos en España y de los que, como en el caso de Mallarmé, apenas existían traducciones. Sin embargo, al igual que las obras mencionadas del ámbito germánico y anglófono, Cansinos no dedica espacio a los contactos de estos textos con las literaturas hispánicas, reduciéndose únicamente a citar el poema XXIII de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío (Cansinos Assens, 1919a: 66). En fecha reciente, se ha continuado el enfoque monográfico sobre la princesa hebrea en la Universidad Complutense de Madrid, con la defensa en 2014 de la Tesina Fin de Máster de Catalina Violeta Badea *Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde*. En este trabajo se elaboraba un estudio del personaje de Wilde en clave nietzscheana, concluyendo en la interpretación de la princesa hebrea como *ultramujer* (2014: 8), particular trasunto del *übermensch*.

Un análisis amplio de la Salomé hispánica no se producirá hasta la obra de Delfina P. Rodríguez Fonseca, *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas* (1997). Sin embargo, la limitación de este último trabajo se encuentra en su análisis de

¹¹ Estos textos de autores europeos recogidos en *Salomé en la literatura* representan un jalón más en la ingente labor como traductor que llevó a cabo Cansinos Assens a lo largo de toda su vida. Como es sabido, el políglota autor sevillano llenó el panorama editorial español del siglo XX con sus traducciones del inglés (Emerson entre otros), francés (Balzac, Dumas hijo, Benoit), italiano (Lombroso, Pirandello), alemán (Goethe, Schiller, Nordau), ruso (Turguénev, Dostoievski, Tolstói, Gorki) e incluso del persa (Jayyam, Hafiz, Chami). A Cansinos debemos también la primera traducción española del *Talmud (Bellezas del Talmud)*, editorial América, 1919), y las versiones completas del *Corán* y *Las mil y una noches*, que publicaría en varios tomos la editorial Aguilar.

los textos únicamente atendiendo a las *influencias* de la obra de Oscar Wilde, por lo que se dejan fuera a otros autores hispánicos que también abordaron el tema. Complementario a este trabajo resulta la tesis de maestría de Angélica Nathalie Ortiz Olivares defendida en 2015 en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) titulada *El carácter andrógino de Salomé: Oscar Wilde, Jules Laforgue y Ramón María del Valle-Inclán*. En esta ocasión, se ampliaba el foco desde la obra de Wilde a las letras francesas, al tiempo que se realizaba un análisis comparatista con la obra que Ramón del Valle-Inclán dedicará a la hija de Herodías. Todo ello se presentaba unificado en el estudio de la figura del *andrógino*, de capital importancia en la construcción de la sexualidad ficcional decimonónica y particularmente en la consolidación de la feminidad fatal.

Resta mencionar ahora otro conjunto de autores que, sin centrar en la figura de Salomé trabajos completos, sí dedicaron apartados de relieve a comentar el mito en alguna de sus diversas variantes. Como uno de estos clásicos antecedentes a la presente investigación debe mencionarse el estudio de Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, aparecido por primera vez en 1930. Este conocido trabajo construiría algunos de sus apartados en torno a la mujer fatal en el Romanticismo y en el Fin de Siglo, por lo que las obras que Heine, Flaubert, Mallarmé y Wilde consagraron al mito serán analizadas con detenimiento. Como contrapunto a la mirada de Praz se hace necesario tener presentes posteriores lecturas de género, como las de Bram Dijkstra en *Idols of Perversity* (1986), mostrando una galería de las diversas imágenes de la mujer creadas por la imaginación del artista finisecular. Seguidora de esta obra es Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* (1990), centrándose en la *mujer fatal* y confeccionando un extenso catálogo de todas ellas en las artes de Fin de Siglo. La autora elabora además un agudo retrato de la sociedad de la que surgió esta figura literaria, deudora de una misoginia de raíces muy antiguas, rellena con la nueva ideología fruto de una sociedad industrial. Por último, no puede olvidarse al hablar de este tipo de enfoques a Elaine Showalter, una de las máximas autoridades de la crítica literaria feminista norteamericana. En este caso, resulta conveniente detenerse sobre títulos como *Sexual Anarchy* (1991), donde la autora estudia a la *New Woman* victoriana en relación con Salomé. Finalmente, el productivo sendero iniciado por Praz será continuado en el ámbito hispánico. A este respecto, posee gran valor el trabajo de José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de Fin del siglo XIX* (1997). Entre las principales novedades que presenta este estudio cabe destacar su metodología inclusiva (literaria, histórica, mitológica, psicoanalítica, feminista, hermenéutica), que muestra nuevas significaciones textuales.

Por otro lado, el autor detiene el foco comparatista en testimonios hispanoamericanos anteriormente poco tratados de la *mujer fatal*, de lo cual resulta una radiografía muy enriquecedora del imaginario femenino finisecular.

Con este breve sumario de antecedentes puede apreciarse cómo pese a contar con más de un siglo de crítica literaria y artística que trató el mito de forma directa o más tangencial, continúan existiendo lagunas urgentes que precisan ser completadas. En primer lugar, por la naturaleza del mito y su productividad inherente, surgen nuevas relecturas que aquellos primeros estudios históricos no pudieron cubrir. Por otro lado, el concepto de “selectividad” (Bloom, 1998: 195-197) y “prestigio” que el canon literario occidental abanderó (Fowler, 1979: 97-119; Fokkema, 1998: 236-244; Mainer, 2000: 153-154 y 231-232), deslegitimó determinadas literaturas (como la hispánica), e incluso a nombres particulares dentro de una misma cultura (Mainer, 2000: 257-259). Así, las historias del mito de Salomé confeccionaron un grupo de modelos franceses y anglosajones de los que el resto de testimonios no se considerarían sino meras copias sin valor. Este trabajo pretende revisar estos textos ejemplares, resaltando en la mayoría de las veces su incuestionable calidad literaria¹². Sin embargo, al mismo tiempo, se ofrecerán las “otras voces”, pertenecientes a autores olvidados por el canon. Centrándonos también en los representantes hispánicos de estos testimonios considerados tradicionalmente secundarios, se podrá extraer valiosa información sobre la circulación *intertextual* de los modelos europeos, al tiempo que se volvía una y otra vez a los orígenes, continuando el caudal inagotable no sólo de repeticiones, sino también de innovaciones.

El vacío crítico sobre la Salomé hispánica representa una de las principales motivaciones de este trabajo. Aparte de los antecedentes ya mencionados, no se ha dedicado un estudio ambicioso y global sobre este mito en la literatura hispánica que se acerque al amplio conjunto de los textos que encontramos en la época. Únicamente se pueden consultar, aparte de las menciones sobre el particular en los trabajos de Cansinos Assens, Praz, Chaves y de los trabajos de Rodríguez Fonseca y Ortiz Olivares, estudios parciales en forma de artículos que se centran en autores concretos y que tratan la Salomé

¹² Resultan conocidos los juicios de Harold Bloom en defensa del canon: “Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea este. Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (1998: 205). En este sentido, resulta incuestionable la calidad literaria de los modelos de Bloom, empezando por los textos de Shakespeare, pero no podemos menos que sentir del inicio de la anterior cita; la organización del canon literario no puede separarse totalmente de lo social, del elemento ideológico en el que se sustenta, así como de las instituciones que lo apoyan (Kermode, 1998: 102-103 y 111-112; Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000: 106-107, 129).

hispanica como suerte de copia de modelos extranjeros. En este trabajo se defenderá la puntual dependencia del mito de sus modelos, pero también se harán consideraciones de este en tanto que eslabón más en la literatura española e hispanoamericana, por lo que un estudio riguroso debe fijarse también en sus peculiaridades. En este punto, nuestra hipótesis quedaría expuesta en los siguientes términos: el mito de Salomé muestra la postura estética e ideológica de los diferentes autores de Fin de Siglo. La figura de la princesa hebrea en la literatura finisecular hispánica, en tanto que “estrategia literaria” (Marchal, 2005: 9), evidencia la evolución de un material literario a través de diferentes autores en el transcurso del Modernismo. Así, el personaje femenino aparece imbricado en la pluralidad de formas de las que hablaba Federico de Onís (1934: XIII-XIV), transformado a través de una multiplicidad “eclectica” de estéticas (Rama, 1985: 42; Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: XVI) y de “direcciones renovadoras”, cuyas diversas facetas (entre ellas, parnasianismo, decadentismo o simbolismo) (Schulman, 1987: 21) se alteran en el seno de esta compleja “actitud” artística¹³ (Gullón, 1990: 16-17, 21-31). Estas reflexiones se confirman en los sugerentes juicios de Charles Baudelaire: “casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el *tiempo* imprime a nuestras sensaciones” (2015: 152). Pero la sombra de Salomé es alargada, tanto que su presencia se mantiene

¹³ No atendemos aquí a conceptos ya superados tales como la dicotomía “Modernismo/Generación del 98”, sugerida desde Azorín y sistematizada por Salinas al hablar de “conflicto entre dos espíritus”, o por Díaz Plaja en *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951) (Gutiérrez Girardot, 1983: 11-14; Salinas, 1972: 13; Díaz-Plaja, 1979: 211-267; Zuleta, 1988: 89-99). Sin embargo, desde estas mismas perspectivas no pocas veces se expresaron dudas sobre el particular: “Se ve bien que hacia 1900 la palabra ‘modernismo’ tenía un contenido mucho más amplio que el que hoy le damos” (Alonso, 1952: 141). Tal y como viene ocurriendo en los últimos tiempos, hay que entender el Modernismo como concepción global de una época (Picon Garfield y Schulman, 1984: 26; Zuleta, 1988: 99-102; Calinescu, 2003: 86-90), concepto que parte de los certeros juicios expresados por Federico de Onís: “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en todos los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (1934: XV). De forma análoga se expresaban Enrique Díez Canedo (Castagnino, 1967: 12-139) y Juan Ramón Jiménez al hablar del Modernismo como fenómeno de época: “movimiento general teológico, científico y literario [...]. Luego se ramificó en varias direcciones específicamente literarias, y sigue vigente” (2010: 18). Sobre estas “direcciones literarias”, temas, estilos y sensibilidades que nutren el Modernismo ahondará Gullón (1990a: 16-17, 21-31). Así, se superará finalmente la inoperante dicotomía entre modernistas y noventayochistas (Gullón, 1969: 7-19), advirtiéndose sobre la necesidad de nivelar discursos eclécticos tan diversos como los de Martí, Gutiérrez Nájera, Darío, Lugones o González Martínez (Schulman, 1981: 76-78; 1987: 23-24 y 28). De esta forma, diferentes estéticas se originan en un mismo fenómeno literario (Schulman, 2010: 18), multiforme, rebelde y anárquico, en palabras de Manuel Machado: “No de modernistas sino de modernos hay aquí una porción de escritores que a mi entender no tienen otra cosa de común que el no parecerse nada los unos a los otros. El carácter, pues, de nuestra actualidad literaria es la anarquía, el individualismo absoluto” (2000: 414). Todo ello supone la necesidad de hablar no ya de un movimiento o escuela homogénea, sino de “modernismos” diversos que se agrupan únicamente en su afán de individualidad y renovación (Pacheco, 1999: XI-XII y XVIII; Machado, 1981: 112-115), y que se inscriben de forma indisoluble en la situación histórica de radical modernidad (Chaves, 2007: 20-21) que implican el capitalismo (Rama, 1985: 49-79), la industrialización (Litvak, 1980: 15-17) y la “europeización” (Gutiérrez Girardot, 1983: 21-23).

dominante desde los primeros autores modernistas como Julián del Casal hasta los esperpentos de Valle-Inclán, conformando así una tradición mítica definida (Rodríguez Fonseca, 1997; Torres Pou, 1998; Camacho Delgado, 2006). Para apoyar nuestra hipótesis se analizará un conjunto amplio de textos, tanto del género lírico como del narrativo y dramático.

El marco cronológico en el que se moverá la investigación será siempre el período finisecular y modernista; concretamente entre 1890 (año de aparición de soneto “Salomé” de Julián del Casal, nuestra primera fuente hispánica finisecular) y 1924, año del estreno de *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán¹⁴. El espacio sobre el que se asentará el trabajo será el ámbito hispánico, aunque se realizará un estudio comparatista teniendo en cuenta los referentes europeos, tanto en literatura como en otras artes. La hipótesis enunciada puede aludir al amplio abanico de tendencias entre las que se mueven los textos que tratan el mito de Salomé. Así, Julián del Casal representará uno de los iniciadores de esta temática en las letras hispánicas, siendo parnasiana la primera clave estética, como se aprecia en “La aparición”, poema recogido en *Nieve* (1892) (Casal, 2001: 122). Aparece aquí la presentación poética de Salomé en la literatura hispánica en todo su esplendor orientalista. Pero al mismo tiempo, Casal estaba sirviéndose de una técnica muy frecuente en el Fin de Siglo, en ese estadio en el cual las fronteras entre artes se van difuminando cada vez más (Rama, 1985: 79). Concretamente, el autor cubano utilizará la écfrasis, produciendo así su particular “representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2003: 206). Valiéndose de este procedimiento¹⁵, Casal recreaba en buena parte

¹⁴ Se establece la fecha de 1924 como término del corpus textual en base al estreno de *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, antesala a la vanguardia, pero en deuda todavía con el mito finisecular. No se trabajarán otras obras coetáneas o posteriores a esta fecha, puesto que, ya sea por cronología o por desarrollo formal, se entienden como estadios evolucionados del mito inscritos plenamente en el siglo XX y alejados estéticamente de las tendencias finiseculares. Este es el caso del mito de Salomé en las *Suites* (1921-1923) de Federico García Lorca, el poema de Máximo Soto *Herodías* (1926) (Torres Pou, 1998: 113-114), la novela de Sara Insúa *Salomé de hoy* (1929), el texto “Susana saliendo del baño” (*Cazador en el alba*, 1930), de Francisco Ayala (Navarro Durán, 1985), “He besado tu boca, Yokanaan” (*Siete miradas en un mismo paisaje*, 1981) de Esther Tusquets, *Los motivos de Circe* (1988) de Lourdes Ortiz, el fragmento teatral *Salomé* (*Revista de Occidente*, 94, 1989) de Fernando Pessoa o *Herodías Salomé* (2007) de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa.

¹⁵ Los primeros ejemplos de écfrasis se remontan nada menos que a Homero, en su descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (Heffernan, 2004: 10-22), pasando por la descripción de diferentes esculturas en el *Purgatorio* de Dante (2004: 37-45) o los paradigmáticos casos de Keats (“Ode on a Grecian Urn”) y Shelley, en su poema sobre la Medusa de Leonardo (2004: 107-124). A pesar de su dilatada trayectoria, el Modernismo hispánico no dejará de experimentar con la écfrasis; junto al caso citado de Casal o los poemas de Villaespesa que dedicará a la princesa hebrea recogidos *Torre de marfil* (1911) (sobre ambas obras se volverá más adelante), cabría recordar otros ejemplos como *Retratos antiguos* (1902) de Antonio de Zayas, la sección “Museo” de *Alma. Museo. Los cantares* (1907) o *Apolo. Teatro Pictórico* (1910) de Manuel Machado. En ambos poemarios se produce una perfecta simbiosis entre poesía y literatura, hecho que da cuenta de la fragilidad que existe entre las fronteras artísticas y genéricas en esta época.

de su poesía las pinturas simbolistas de Gustave Moreau, como ya había hecho años antes Joris-Karl Huysmans en *À Rebours* (1884). Se entremezclan así las influencias literarias y pictóricas entre varios artistas en esta Salomé hispánica, donde la intertextualidad juega un papel constructivo de primer orden.

En este período, se avanza hacia la construcción de un arquetipo¹⁶ literario casi desde los inicios. La causa principal de ello no resulta otra que el largo camino que llevaba recorrido el mito en la literatura y el arte europeos, al que los autores hispánicos vuelven su mirada. En este sentido, el clásico trabajo de Mario Praz señalaba la literatura gótica del siglo XVIII como inicio de las modernas imágenes de mujer fatal, construyéndose un “tipo literario” (Praz, 1999: 351) predominante en el XIX y en el que se inscribiría la figura de Salomé, cuya primera aparición de peso en literatura no se produciría hasta *Atta Troll* (1843) de Heinrich Heine. La importancia de esta epopeya burlesca en verso resulta trascendental, pues no sólo lega una imagen mitificada a la posteridad, sino que, al mismo tiempo, manifiesta su cansancio del tema y satiriza al personaje. Aparece ya aquí el gusto orientalista por una mujer que hechiza; pero, por otro lado, la mujer fatal que juega con la cabeza del Bautista (Heine, 2011: 161) elimina toda la solemnidad del cortejo en el que participaba junto a sus compañeras “diablasas” Diana y Abundia. Se encuentra aquí el punto de partida de las visiones irónicas y desmitificadoras que aparecen cuarenta años después en las *Moralités* (1886) de Jules Laforgue y en multitud de textos hispánicos.

La versión de Salomé orientalizante y mitificadora prosigue en las letras hispánicas (Rodríguez Fonseca, 1997a; Toledano Molina, 2005: 58-59) después de Casal en poetas como Guillermo Valencia (*Ritos*, 1899), Leopoldo Lugones (*Revista Moderna*, 15 abril de 1901), Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), Rafael López (*Revista Moderna de México*, enero de 1906), José Juan Tablada (*Revista Moderna de México*, julio de 1906), Francisco Villaespesa (*Torre de marfil*, 1910), Emilio Carrere (*Dietario*

¹⁶ Entendemos como *arquetipo* no solo los contenidos universales del “inconsciente colectivo” que describía Jung (1984: 10-11), sino en un sentido más amplio, uniendo al concepto las matizaciones de Gilbert Durand y las del propio Jung en otros textos, al hablar de su carácter fijo, “falta de ambivalencia” y constancia (Gutiérrez, 2012 : 37-38): “L’archétype est donc une forme de dynamique, une structure organisatrice des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images” (Durand, 1976 : 66). Así, para Frédéric Monneyron, la mujer fatal es una figura arquetípica, que se halla oculta en lo más profundo del inconsciente humano, y que va evolucionando y adaptándose a los tiempos, desde la Antigüedad Hebrea y Grecolatina hasta el expresionismo alemán de inicios del XX o las *vamp* cinematográficas (2002: 749 y 751). De alguna manera, estos conceptos se acercan a la noción de “tipo” expresada por Mario Praz: “Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía” (1999: 351).

sentimental, 1916) o Efrén Rebolledo (*Caro Victrix*, 1916). También en prosa se dedica espacio a Salomé: en el género del cuento por parte de Darío (“La muerte de Salomé”, 1891), Enrique Gómez Carrillo o Froilán Turcios; en novelas de Carrere como *El manto de oro de Salomé* (1914), en *Salomé. Novela-poema* (1918) de José María Vargas-Vila y en el ensayo, destacando las aportaciones de Emilia Pardo Bazán y José Ortega y Gasset. Por último, también se dedican piezas teatrales al tema, como la obra de Goy de Silva *La de los siete pecados* (1913), y *La Cabeza del Bautista* de Valle-Inclán (1924). Ejemplo de esta línea mitificadora resulta el poema X de *Cantos de vida y esperanza*: “Amor y dolor. Halagos y enojos/ Herodías ríe en los labios rojos. / Dos verdugos están en los ojos” (Darío, 2014: 411). El tema corre parejo, según se puede apreciar, a toda la explosión de “perversiones” finiseculares; en este caso, a la unión de placer y dolor. Cuando Darío escribe estos poemas, ya está constituido todo el corpus europeo de los grandes textos dedicados a Salomé. Junto al *Atta Troll*, la *Hérodiade* (1864) de Mallarmé, la “Herodías” (1877) de Flaubert o la de Huysmans, emerge la *Salomé* (1893) de Oscar Wilde.

Esta línea que siguen Darío y otros autores que desarrollan el complejo y ambiguo erotismo finisecular al tratar el tema, no resulta la única en la literatura hispánica. Existe otra cuyos orígenes se remontan, como se ha anticipado, a las obras de Heine y Laforgue. En la literatura española, el máximo exponente de esta lectura “paródica” de Salomé viene representada por *La Cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, que enmascara y deforma los personajes bíblicos. Esta posición desmitificadora aparece planteada también en la poesía de Delmira Agustini, los cuentos de Ricardo Güiraldes (*El cencerro de cristal*, 1915) y la prosa de Antonio de Hoyos y Vinent. A su vez, todos estos textos contaban con el temprano precedente de la *Beatriz* (1909) de Ramón Gómez de la Serna, que realizaba una particular relectura teatralizada del episodio mítico. Mención aparte merecería la transformación del mito experimentada en la obra de Emilia Pardo Bazán, en base sobre todo a sus tesis feministas y espiritualistas. Esta relectura se producirá a lo largo de su dilatada trayectoria periodística, donde las menciones a la princesa hebrea se muestran constantes. Como se puede apreciar, la figura de Salomé puede servir como guía a través del bosque de corrientes y tendencias finiseculares y modernistas: desde el parnasianismo de Casal hasta los esperpentos de Valle-Inclán, pasando por las corrientes espiritualistas y rozando las tendencias *pre-vanguardistas*. A través de las diferentes estéticas finiseculares por las que se mueve esta mujer fatal se delimita el itinerario marcado en la hipótesis de este trabajo.

El objetivo principal de esta investigación puede deducirse ya de lo anteriormente expuesto. Después de delimitar las fuentes primitivas, una primera etapa de este trabajo vendrá marcada por el estudio de la mitificación de Salomé en las literaturas europeas y a través de otros soportes artísticos. Posteriormente, se pretende elaborar un corpus lo más completo posible de los textos que recuperan el mito de Salomé en España e Hispanoamérica entre las fechas propuestas (1891-1924), para a continuación, abordarse un estudio provisional, procurando devolver a los textos el lugar que en ocasiones se les ha disputado. Esto traerá como resultado el rescate de parte de la obra de autores a menudo maltratados por la crítica y olvidados por el público, como resulta el caso de Emilio Carrere, Ramón Goy de Silva o José María Vargas Vila¹⁷. Se establecerán además las pertinentes comparaciones con textos franceses, ingleses o alemanes, analizando cada testimonio en profundidad para observar en última instancia qué aporta al “discurso mítico hispánico” de Salomé. Como propósito final se pretende valorar hasta qué medida se desarrolló el mito en España, si desapareció en la península o en América o si influyó a su vez en otras literaturas. Por otro lado, y como se viene anunciando, al intentar demostrar la hipótesis inicial, al tiempo que se analiza la modificación del mito de Salomé por las diferentes estéticas finiseculares, se hará un recorrido por las mismas y la ideología que favorece el cultivo de este arquetipo. Para revisar estos temas, resultarán de utilidad las teorías de algunas de las obras citadas, como las de Dijkstra (1994), Bornay (1990) o Showalter (2010) por un lado; y por otro, los escritos de los propios literatos sobre la mujer, como los de Darío (Peluffo, 2006), Pardo Bazán (1999) u Ortega y Gasset (2004: 280-283). Se pretende obtener así una completa visión sobre algunas de las energías motrices creadoras de las imágenes de Salomé: por un lado, la misoginia finisecular, en tanto que ideología creadora de las imágenes de feminidad perversa que contienen el miedo de una época a la lucha de la mujer por su autonomía; por otro lado, la riqueza estética de las tendencias modernistas, en busca siempre de nuevas experiencias artísticas.

¹⁷ Pese a que en general, los autores citados resultan poco estudiados en la actualidad (en comparación con otros escritores coetáneos), existen dos tesis doctorales dedicadas respectivamente a la figura y la obra de Ramón Goy de Silva (Toledano Molina, 2005) y de José María Vargas Vila (Triviño Anzola, 1988).

1.2. APUNTES METODOLÓGICOS

En música es el elemento sonoro el que predomina,
y en el mito es el significado.
(Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*)

El análisis de la figura de Salomé en esta investigación, de acuerdo con la hipótesis expuesta será ecléctico, aunque eminentemente histórico-comparatista. En primer lugar, la dimensión de un análisis histórico-literario dará cuenta del recorrido de Salomé por diferentes estéticas finiseculares, después de haber indagado sobre las imprescindibles cuestiones relacionadas con las primeras lecturas del mito. En cuanto al enfoque comparatista elegido, se afrontará en tanto que actitud básica para enfrentarse a la pluralidad textual que se pretende recoger en este trabajo. Sin duda, el comparatismo ofrece grandes posibilidades: una de ellas, el propio método de la comparación en toda su pluralidad (Schmeling, 1984: 20-29; Naupert, 2001: 138-139). No obstante, conviene tener presentes las advertencias que ya en 1902 hacía Benedetto Croce, notando cómo este método no resulta exclusivo de la Literatura Comparada, y tampoco novedoso (1954: 71-76). Claudio Guillén zanjará la cuestión: “lo que infunde vida y carácter propios a la Literatura Comparada es un conjunto de problemas con los que solamente ella puede y quiere encararse” (2005: 43). En nuestro caso, resultará la perspectiva metodológica¹⁸ del comparatismo la que permita solventar los problemas resultantes del choque entre los textos hispánicos y los de otros autores europeos¹⁹. Solo desde esta voluntad de ampliar el campo de estudio textual (Friedrich, 1974: 12) se penetrará en la dimensión profunda de un tema que no entiende de fronteras.

En un horizonte cultural como el de finales del XIX y principios del XX el diálogo entre literaturas resultaba frecuente. Ya fuera por los viajes y el contacto directo²⁰

¹⁸ Un conocido trabajo teórico sobre Literatura Comparada quería definir su objeto de estudio de forma flexible, como perspectiva, como mirada, y no como “una caja de herramientas metodológicas para rodear, agredir y analizar; abordar y focalizar el texto literario” (Gnisci, 2002: 14). Por su parte, Claudio Guillén afirma que “la teoría, evitando el terrorismo intelectual, puede, sí, abrirse a la diversidad de lo real. Hay que distinguir, en suma, entre teoría y terroría” (2005: 421, n.14). Este trabajo se declara reconocido en semejantes posturas de flexibilidad metodológica que huyen de forzar los textos; nos acogemos al comparatismo como medio y no como fin último de la investigación.

¹⁹ El método de análisis comparatista se aplica en este trabajo en el diálogo entre las literaturas europeas (especialmente francesa, alemana, inglesa y portuguesa) y la literatura española e hispanoamericana. Excluimos así, en el estudio de nuestro corpus textual, por motivos de espacio, la presencia del mito de Salomé en otras literaturas peninsulares como la catalana, en obras como “Salomé” de Carlos Arro y Arro (*Juventut*, 235 y 236, 11 y 18 de agosto de 1904).

²⁰ A los célebres viajes de Rubén Darío por ciudades como La Habana, Madrid, Buenos Aires, Nueva York o París, habría que añadir por ejemplo los de Francisco Villaespesa, el gran promotor del Modernismo en

(González, 1983: 172) que permitían los modernos medios de comunicación o por las traducciones²¹, resultarán continuos los trasvases de elementos formales y temáticos que se van repitiendo y reconstruyendo de texto en texto (tanto en literatura como en otras artes). Sobre ello opinaron los propios protagonistas, desde la concepción de la *Weltliteratur*²² de Goethe hasta los juicios de Manuel Gutiérrez Nájera. En el inicio del Modernismo, el poeta mexicano no dudó en caracterizar la literatura moderna en 1885²³ como suma de “poderosa individualidad” y cosmopolitismo: “[...] hoy no puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria y solo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno” (en Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: 87). Al mismo tiempo, los “intercambios trasatlánticos hispánicos” alcanzarían un aumento sin precedentes (Martínez, 2015: 109). Años más tarde, El Duque Job llegaría a aconsejar la comunicación entre literaturas a través del concepto de “cruzamiento”:

conservar cada raza su carácter substancial; pero no se aisle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual y tiene sobre el libre cambio

España, que en una extensísima gira americana (entre 1917 y 1931) visitará, entre otros países, México, Puerto Rico, Venezuela, Cuba, Panamá, Argentina o Brasil. A la actividad literaria de estos periplos se deben muchos de los contactos directos con diferentes literaturas en el seno del Modernismo hispánico, haciendo del cosmopolitismo una base fundamental (Paz, 1991: 14-16). Concretamente, París sería el idealizado punto de encuentro de todas las tendencias modernas, hacia el que también se encaminaron Enrique Gómez Carrillo, José Juan Tablada, Amado Nervo o Manuel Machado. Se hace así de París la ciudad mítica de la modernidad, atrayente en tanto que paraíso moderno, elegante y cosmopolita (Gómez Carrillo, 2011: 185-187) pero también repudiada en tanto que cuna del vicio y la perversidad, como la ve José Asunción Silva (Pera, 1997: 25-42; 125-126) y el mismo Pérez Galdós en *Misericordia* (1897) al hablar de la “voluptuosa Lutecia” (2016: 202). En definitiva, como afirmaba Ricardo Piglia, “vivir en otra lengua [...] es la experiencia de la literatura moderna” (2000: 74).

²¹ La traducción ejerció un importante papel como “importadora” de modelos externos; en su diálogo con las letras hispánicas se alcanzaría la plena modernización literaria (Gallego Roca, 1996: 25-50). Merece resaltarse el fenómeno de las antologías de traducción que proliferaron a lo largo de la “Edad de Plata”. En este periodo, y basándose solo en los repertorios fragmentarios (no en el conjunto de las antologías de autores particulares, aún más extenso), Luis Pegenaute documenta nada menos que setenta y nueve recopilaciones, debidas algunas de ellas a importantes traductores de la época, como Teodoro Llorente, José de Siles, Enrique Díez-Canedo o Fernando Maristany (2017: 26-31). Entre ellos resulta trascendental el caso de Díez-Canedo y Fernando Fortún, que con *La poesía francesa moderna* (1913) sentarían las bases de una honda renovación poética en España.

²² Resultan paradigmáticas las declaraciones de Goethe a Eckermann en 1827: “Cada vez veo más claro [...] que la poesía es patrimonio común de la Humanidad y que en todos los lugares y en todos los tiempos se manifiesta en centenares y centenares de individuos. [...] Por eso a mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones, y les aconsejo a todos que hagan lo mismo. La literatura nacional no significa hoy gran cosa, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época” (Goethe, 1990: 1144). No se alejaba mucho de estas ideas el modernista costarricense Roberto Brenes Mesén: “El arte americano resultará no de la resurrección de diseminados fragmentos de civilizaciones que florecieron en el suelo de América, sino de la conciencia que los artistas desenvuelven respecto de la función del Continente dentro del conjunto de la Humanidad. El arte por excelencia americano habrá de ser profundamente humano, esto es, universal” (cit. por Heliodoro Valle, 1960: 248).

²³ Se hace referencia al artículo de Manuel Gutiérrez Nájera de la serie “Crónica del domingo” publicado en *El Partido Liberal* (I, 135) el 2 de agosto de 1885.

mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya (2011: 92-93).

Hay que reconocer, como ya hacía Gutiérrez Girardot para hablar del modernismo hispánico, el fenómeno de “europeización” al que responde la literatura moderna, inscrita invariablemente (al margen de peculiaridades “autorales”) en semejante universo, deudor siempre de una ideología burguesa-capitalista (1983: 21-23). De esta forma, resulta necesario observar la diferencia entre las diferentes sociedades nacionales, pero también su conexión económica, ideológica y cultural (Chaves, 2007: 15).

A todas estas complejas relaciones entre literaturas se enfrenta la Literatura Comparada²⁴, sobre cuyos alcances, siguiendo la estela marcada por Gutiérrez Nájera, continuaron reflexionando los escritores. Sin salir del ámbito modernista, el mismo Rubén Darío desarrollaba el tema en “Los colores del estandarte” (1896):

Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? Luego ambos idiomas, están, por decirlo así, contruidos con el mismo material. En cuanto a la forma, en ambos puede haber idénticos artífices. La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo (en Gullón, 1980a: 51).

En este fragmento, aparte de los estereotipos sobre el conservadurismo de la literatura de española (árido páramo que revolucionaría el Darío *creador* del Modernismo)²⁵, el autor

²⁴Sobre la naturaleza de la Literatura Comparada se han ofrecido infinidad de definiciones, como la elaborada por Henry Remak: “la Literatura Comparada es el estudio de la literatura más allá de los lindes de un país particular, y el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras zonas del saber y la creencia, como las artes [...], la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la religión, etcétera, por otro. En suma, es la comparación de una literatura con una u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de expresión humana” (cit. por Guillén, 2005: 123). Para Franca Sinopoli, la Literatura Comparada estudia “la red de interacciones entre distintas literaturas [...] la comparación no se agota en sí misma, porque no se asienta en una mera yuxtaposición de objetos que hay que comparar, sino en las cuestiones que guían el contraste” (2002: 23). En este sentido, Manfred Schmeling afirma que “el efecto analítico-crítico de la actividad comparatista se muestra tan sólo en el recurso simultáneo a la cualidad de la diferencia, a la distancia experimentable, perceptible en lo estético, en lo social, en lo ideológico y en lo cosmovisionario, en lo lingüístico; a la distancia pues entre las literaturas o entre la literatura y las otras artes y saberes” (1984: 20). Esta última definición parece remontarse a los trabajos fundacionales de Van Tieghem: “le caractère de la vraie littérature comparée [...] est d’embraser le plus grand nombre possible de faits différents d’origine, pour mieux expliquer chacun d’eux; d’élargir les bases de la connaissance afin de trouver les causes du plus grand nombre possible d’effets” (1939 : 21).

²⁵ La creencia relativa a la invención del Modernismo por parte de Rubén Darío, que luego exportaría el estilo a España a raíz de sus viajes a la Península (Díez Canedo, 1981: 216), fue inaugurada por el mismo poeta, que afirmaba en *Historia de mis libros* haber iniciado con *Azul...* “un movimiento mental” (2009: 199), y en “Los colores del estandarte”, ser el heredero e introductor del modernismo en España (Gullón, 1980a: 52). Como ha sido demostrado, estas aseveraciones resultan poco exactas, pues tanto en la Península como en la América hispana el modernismo había dado sus primeros pasos antes de la publicación de *Azul...*. En el primer ámbito, “en Ricardo Gil, Salvador Rueda o Manuel Reina estaban ya los gérmenes españoles del modernismo” (Díez-Canedo, 1981: 218), como señalará también Richard A. Cardwell (1985: 317-330) y Guillermo Carnero (1989: 40). En este sentido, tampoco se ajusta a la realidad el excluyente

de *Prosas Profanas* va más lejos de una reflexión sobre el concepto de *influencia*. Para el nicaragüense, puede darse una suerte de correlación entre diferentes lenguas, hermanadas tanto en lo formal como en la transmisión de los contenidos poéticos “eternos”. De alguna manera, se adelanta así Darío a la noción de “polen de ideas” estudiada por Darío Villanueva al hablar de los elementos que “fecundan la inspiración de generaciones y generaciones de poetas” y que forman parte de “códigos culturales compartidos”, de “tradiciones supranacionales” (Naupert, 2001: 121 y 95). Inmersa en el imaginario occidental en tanto que figura bíblica, no extraña la existencia de la multiplicidad de representaciones sobre la princesa hebrea a lo largo de la historia de la literatura.

La literatura finisecular muestra cómo el contacto entre textos y lenguas supera la simple moda para tornarse en fenómeno inscrito en la misma esencia de la modernidad. Lo propio ocurre también en Hispanoamérica, donde la nueva literatura cimienta su independencia de la metrópoli a través de un “arte sincrético”, con “deseos de universalismo” (Schulman, 1981: 88). Pero además de este ansia cosmopolita²⁶ (Paz, 1991: 12-14), el Modernismo cree también en los procesos interartísticos²⁷, como ya se avanzaba al hablar de la écfrasis.

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la

españolismo aplicado a la literatura peninsular anterior a Darío; para refutar este cliché basta mencionar la obra de Manuel Reina, en contacto con los románticos europeos y con el parnasianismo (Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2008: 69-71). Por otro lado, hay que recordar la importante labor de difusión de la literatura europea a través de *La Diana* (1882-1884), la revista que dirigiría Reina y en la que se publicarían los textos de autores como Hoffmann, Poe o Gautier. Por otro lado, también en América el modernismo hunde sus raíces en una etapa anterior a Darío; en tanto que “época” y “actitud espiritual” (Villena, 2002: 13), existe la sensibilidad modernista ya en la obra de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera (Herrera, 1955: 255-256; Schulman, 1968: 21-65; 1981: 69-70 y 74).

²⁶ El cosmopolitismo defendido por autores como Rubén Darío no dejó de abanderar la unión entre culturas que nutriría el Modernismo: “Los señores sabios nos demuestran que no existen razas; que la raza latina, más que ninguna otra, no existe. [...] Yo soy de la raza en que se usa el yelmo del manchego y el penacho del gascón. Yo soy del país en donde un grupo de ancianos se sientan cerca de las puertas Sceas, a celebrar la hermosura de Helena con una voz ‘lilial’, como dice Homero; yo soy de los países pindáricos en donde hay vinos viejos y cantos nuevos, yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España” (cit. por Heliodoro Valle, 1960: 150).

²⁷ Como señala Mario Praz, ya los parnasianos franceses habían buscado efectos pictóricos en sus descripciones, al tiempo que autores como Gautier (*Histoire du romantisme*, 1874), advertían sobre la hermandad entre las diferentes artes: “Una multitud de objetos, de imágenes, de comparaciones, que se creía irreductibles al verbo, han entrado en el lenguaje y allí han quedado; la esfera de la literatura se ha ampliado y su inmenso orbe incluye ahora la esfera del arte” (Praz, 1979: 174). Más tarde Baudelaire retomará la pérdida de límites entre las artes como fenómeno que acogía los conceptos de “decadencia” (con respecto a modelos anteriores) y “modernidad” (hibridismo, creación de nuevas formas): “¿Es un resultado inevitable de la decadencia que todo arte revela hoy día un deseo de invadir las artes colindantes, y los pintores introducen escalas musicales, los escultores utilizan el color, los escritores utilizan medios plásticos, y otros artistas, los que nos interesan hoy día, despliegan un tipo de filosofía enciclopédica en las mismas artes plásticas?” (cit. por Calinescu, 2003: 167-168). Así llegaba Baudelaire, comentando la obra de Wagner, a su concepción de “l’art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait” (cit. por Calinescu, 2003 : 168).

soberanía que merece el pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe (Darío, 1989: 31).

De esta forma teoriza Darío sobre los elementos de correspondencia entre las artes (Praz, 1979: 10 y 24-31; Souriau, 2016: 20-23). Resulta este uno de los caracteres fundamentales de la literatura moderna, entendiéndose como discurso *transficcional* o *intermedial*, que manifiesta su propia conciencia de hibridación y contacto con otros medios artísticos y de comunicación (Pérez Bowie, 2010: 28; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8)²⁸. En última instancia, el poeta se muestra apasionado por esta naturaleza mixta del discurso poético: “Un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza” (Darío, 1989: 31). Por tanto, el nuevo artista, dialogando con otros discursos, y que a la vez percibe el arte por diferentes vías sensoriales (la literatura decimonónica pero también la pintura prerrafaelita o Moreau), no dejará de reflejar esta experiencia en su obra; la recurrencia a un procedimiento de expresión superior funcionará como vehículo para alcanzar el ideal artístico. En la práctica, la consecución de esta suerte de arte total en la estela wagneriana en que todas las artes se hermanaban conoció grandes resultados, como algunas de las revistas de Villaespesa o los números de *Revista Moderna* (1898-1903). Esta publicación, posiblemente el más trascendental punto de difusión del Modernismo hispanoamericano, supuso una perfecta simbiosis de la literatura moderna mexicana y extranjera, entrecruzada con las ilustraciones de Julio Ruelas, e incluso con la música del momento.

A esta conciencia de hibridez de las formas en el Modernismo ha de sumarse el carácter mismo del fenómeno que aglutina los textos que se tratarán en este trabajo. Concretamente, consideramos nuestro corpus textual sobre Salomé como parte del tronco constructivo de un *mito literario*. Esta consideración terminológica procede de algunas de las características discursivas de estos textos. En primer lugar, se parte del concepto de *mito*, en oposición al de *tema* para analizar la figura de Salomé en el período elegido. No obstante, conviene conocer la perspectiva tematólogica que hundía sus raíces en la *Stoffgeschichte* [“Historia de los Materiales”] del romanticismo alemán (Naupert, 2001:

²⁸ También Pardo Bazán manifiesta la conciencia de hibridación del arte moderno en su búsqueda de diferentes medios de expresividad: “[...] la solicitación de las otras formas artísticas, la ambigüedad ambiciosa que obliga al escultor a buscar efectos pictóricos; al pintor, a introducir poesía lírica o épica, literatura, en fin, en sus cuadros; al músico, a calcular efectos descriptivos y notas de color [...]; al escritor, a emular al pintor, produciendo, a toda costa, la sensación artística, el efecto de la luz o el sonido; [...] a todos, en fin, a meter la hoz en mies ajena, a sentir el desasosiego panestético, ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce” (1991: 407).

14-15; Pujante, 2017: 25) cuya evolución heredaría Raymond Trousson, entendiendo *thème* [tema] en relación con su concepto de *motif* [motivo]:

Convenons d'appeler ainsi [thème] l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'ont veut, la passage du général au particulier. On dira que le motif de la séduction s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan ; le motif de la création artistique dans le thème de Pygmalion [...] ²⁹ (Trousson, 1981 : 22-23).

Así, un *tema* funcionaría como forma de concretar un contenido más amplio, que se denominaría a su vez *motivo*. Sin embargo, esta concepción teórica puede conllevar confusiones, dada la amplia tradición crítica que considera el tema más amplio que el motivo, partiendo de los clásicos estudios de Curtius y Salinas³⁰. Por otra parte, Trousson no especifica el funcionamiento de los temas y motivos más allá que una provisional catalogación de contenidos “inmortales” (la creación, la seducción, la venganza) poetizados a lo largo de toda la historia de la literatura.

Frente a este concepto de tema³¹, más operativo puede resultar el término *mito*, tomando por supuesto las debidas precauciones. En primer lugar, resulta necesario ampliar el concepto y confrontarlo con la concepción de Mircea Eliade: “El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’ (2006: 13-14). Partiendo de esta concepción religiosa, el mito representa siempre un discurso sagrado que narra usualmente el relato de la una “creación” y en el que intervienen fuerzas sobrenaturales³² (Eliade, 1999: 63-

²⁹ En *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes; essai de méthodologie* (1965), Trousson ofrecía una definición complementaria al concepto de *tema*: “l’orsque un motif, qui apparaît comme un concept [...] se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation particulière, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire” (cit. por Brunel, 1988: 11).

³⁰ Pedro Salinas diferenciaba en 1948 entre “tema vital” y “tema literario”, más o menos equivalentes a “tema” y “motivo” respectivamente: “Se sobreentiende que ese tema vital es algo muy distinto y mucho más general que los temas peculiares que en cada arte se han ido formando al compás de los siglos. [...] [El tema vital], sumido en la conciencia del artista es obsesión, apoderado de su ánimo; vive en él, y vive de él. El poeta ha de vivirlo creadoramente, procurándole encarnaciones sucesivas, volviéndole obras” (Salinas, 1968: 47-48).

³¹ Paul Van Tieghem emplea también el concepto de *tema*, recogiendo la tradición alemana de los estudios de la *Stoffgeschichte* (literalmente, “historia de los materiales o temas”) (Pujante, 2017: 25), en cuya línea se inscriben trabajos como el citado de Reimarus Secundus sobre Salomé o *el Diccionario de argumentos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel. Sin embargo, el caso de Van Tieghem es complejo, pues frente a la tradicional dicotomía entre tema y motivo él emplea la tríada terminológica *tema, tipo y leyenda o personaje legendario* (1939: 90). Con miras a clarificar la cuestión, Cristina Naupert reducía los términos a la triada *Stoff* (siguiendo a Frenzel), *tema* y *motivo*, analizando conceptos próximos como *image, topoi, motivo lírico* o *leitmotiv* (2001: 78-119).

³² En *Lo sagrado y lo profano* se completa la definición: “El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a narrar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus *gesta* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados” (Eliade, 2005: 72). Esta concepción del mito es compartida por Cesare Pavese en *Feria d'Agosto* (1944): “Antes que fábula, vicisitud maravillosa, el mito fue una simple norma,

64 y 66; 2006: 14). Efectivamente, no son estos los mitos que interesan a un análisis estrictamente literario. ¿Hay que convenir entonces que no hay mitos en literatura?

A l'ouverture indéfinie du mythe, matière brute, s'oppose la clôture de l'œuvre littéraire, produit fini. Pour le comparatiste, il n'y a pas de Prométhée, d'Antigone ou de Phèdre extérieurs à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, c'est-à-dire hors des textes littéraires. Le mythe cesse où commence la littérature. Comme dit R. Caillois, 'c'est précisément quand le mythe perd sa puissance morale de contrainte qu'il devient littérature'. Nous avons donc à traiter de littérature, et non de mythes (Trousson, 1981 : 20).

Como se puede apreciar, la perspectiva teórica de Trousson no alberga otra concepción de mito diferente de la que explicaba Eliade dentro del ámbito religioso, y que se caracterizaba por su inmutabilidad original y su esencia moralizante³³. Ello no puede encajar aparentemente con la “apertura” y afán estético de la obra literaria, por lo que Trousson no puede menos que concluir en la separación entre mito y literatura.

Conviene sin embargo completar estas ideas. Así, no resulta práctico considerar el mito como un elemento ajeno al discurso literario; ya Barthes afirmaba el carácter abierto del mito, considerándolo como “habla” (1980: 199-200). Por su parte, Georges Dumézil llegaba a advertir que la literatura es la verdadera “conservadora” de los mitos (Brunel, 1988: 11). Buena muestra de ello se ofrece en los clásicos grecolatinos, así como en la filosofía de Platón, entendiendo el mito como “no verdad” (Molpeceres Arnáiz, 2014: 17) y oponiéndolo al *logos* (Chevrel, 1989: 64). En última instancia, “el cuento, la épica heroica y las formas teatrales más antiguas transmiten los mitos al tiempo que los trascienden” (Meletinski, 2001: 263). Por otro lado, desde algunos pilares de la tematología como la obra de Van Tieghem, se creía en la evolución literaria de los personajes míticos (1939: 95). En definitiva, partiendo de la base de que una de las cualidades primarias del mito resulta su *narratividad* (Brunel, 1992: 31; Wunenburger, 1994: 34-35; García Gual, 2003: 2-3) y su naturaleza ficcional (Martínez-Falero, 2013: 484), resulta necesario hablar del discurso mítico en términos más amplios:

El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una

un comportamiento significativo, un rito que santificó a la realidad. Y fue también el impulso la única carga magnética que pudo inducir a los hombres a realizar obras” (cit. por Jesi, 1972: 149-150).

³³ Así, prosigue Eliade: “la función magistral del mito es, pues, la de ‘fijar’ los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc. Al comportarse en cuanto a ser humano plenamente responsable, el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, trátase de una simple función fisiológica como la alimentación, o de una actividad social, económica, cultural, militar, etc.” (2005: 74). En la misma línea, aunque no inscrito únicamente en el ámbito de las religiones sino amplificando el concepto a la generalidad semiótica, Durand afirmaba que “el mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista, fundamental para cualquier discurso, es decir para cualquier *desarrollo* de sentido” (1993: 29).

creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada ‘pregnancia simbólica’³⁴ (Durand, 1993: 36).

De esta forma, Gilbert Durand analiza la esencia narrativa del mito y su estructura, funcionando siempre como conjunto de relaciones, en ningún caso reducible a una situación simple o a un tipo (Brunel, 1992: 29-30). Al mismo tiempo, se observa en el mito su dinamismo, el simbolismo inherente que alberga y su carácter esquemático, que, por su carácter dinámico, se va reelaborando a lo largo del tiempo. Esta naturaleza “esquemática”, “permanente” (Lévi-Strauss, 2000: 232) o “redundante” (Brunel, 1992: 31) hace que el mito sea susceptible de su descomposición en unidades estructurales más pequeñas, que experimentarán complejas relaciones entre ellas:

[...] a los elementos propios del mito [...] los llamaremos: unidades constitutivas mayores. ¿Cómo se procederá para reconocer y aislar estas grandes unidades constitutivas o *mitemas*³⁵? [...] las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino *haces de relaciones*, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significante (Lévi-Strauss, 2000: 233-234).

Interesa ahora quedarse con el concepto de *mitema* o el término entendido generalmente como equivalente a *motivo*³⁶ (Tomachevski, 1982: 185; Curtius, 1989: 150; Pimentel, 1996: 37-38). Con fines prácticos, es indispensable dividir el mito en unidades más pequeñas susceptibles de análisis, claramente perceptibles en un discurso mítico tan marcadamente narrativo como es el caso de Salomé. Aquí, los mismos eventos de la historia evangélica permiten aislar ya mitemas como la danza, el incesto, la petición de la cabeza del Bautista o la decapitación.

Las teorías de Lévi-Strauss poseen ventajas cuando se aplican más allá de la etnografía. También en literatura existen *haces de relaciones* que es preciso tener presentes para penetrar en la profundidad del discurso mítico. Ahora bien, para establecer

³⁴ Semejante definición aportaba Durand en *Estructuras antropológicas del imaginario*: “Entendemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato” (Durand, 2005: 64)

³⁵ La cursiva es mía.

³⁶ Ya Curtius hablaba de *motivo*: “Motivo es lo que aparece en movimiento y mantiene coherente la fábula (el *mythos* de la poética de Aristóteles). El motivo pertenece al lado del objeto. Tema es todo lo que afecta a la actitud originaria de la persona ante el mundo. [...] El tema pertenece a la esfera del sujeto. Es una constante psicológica, que el poeta halla dada en sí mismo. El motivo es cosa de inspiración, hallazgo, invención, que todo es lo mismo. [...] El motivo es un producto orgánico y autónomo, de naturaleza vegetal. Se desarrolla, se articula, se ramifica, echa hojas, flores, frutos. Una vez encontrado el juego de las cuentas de cristal, debería construirse sobre él un mundo entero” (Curtius, 1989: 150). Por su parte, García Berrio distingue en el interior del mito los llamados *mitologemas*: “Los mitos son las variables culturales, las facetas simbólico-narrativas en las que las distintas culturas y mentalidades entrelazan los ‘mitologemas’, objetos trascendentales y limitados en número del cuestionamiento universal humano” (1989: 396).

estas relaciones múltiples, resulta necesario elaborar un corpus amplio, tal y como se pretende en este trabajo.

Nosotros proponemos, por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones. Dicho de otra manera: el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal. [...] Puesto que un mito se compone del conjunto de sus variantes, el análisis estructural deberá considerarlas a todas por igual (Lévi-Strauss, 2000: 239-240).

De esta forma, como se comentaba más arriba, se hace necesario saltar de las variantes prestigiadas por el canon hacia otros testimonios habitualmente silenciados y que aportarán riqueza y mayor conocimiento del discurso mítico global. Con el tiempo, la *mitocrítica*³⁷ continuó desarrollando el concepto complejo de *esquema mítico*, de cuyos conceptos bebe en parte este trabajo:

En el corazón del mito [...] se sitúa, pues, el *mitema* (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso); éste átomo mítico tiene una naturaleza estructural (*arquetípica*, en el sentido junguiano; *esquemática*, según G.Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un *motivo*, un *tema*, un *decorado mítico* (G.Durand), un *emblema*, una *situación dramática* (E. Souriau). [...] una doble utilización posible de este mitema estructural según las represiones, censuras, costumbres o ideologías activas en una época o entorno determinados. Un mitema puede manifestarse, y actuar semánticamente, de dos formas distintas, una forma *patente* y una forma *latente* (Durand, 1993: 344).

Así, junto al mitema o motivo, que organiza de forma estructural y semántica el discurso, pueden confluir tanto un “decorado mítico” como una “situación dramática” (usualmente ambos). En el caso del mito de Salomé, a los motivos ya señalados (danza, decapitación) se podría añadir el decorado espacial orientalista de la fortaleza de Maqueronte, reiterado en prácticamente en todos los testimonios desde Moreau y Flaubert. En cuanto a las situaciones dramáticas que engarzan mitemas y personajes, se podría señalar el deseo de Salomé por el Bautista, que desencadena la danza como medio para pedir su cabeza y así poder poseerlo.

Todas estas operaciones estructurales asumidas desde el ámbito de la mitocrítica resultarán de gran utilidad operativa en nuestro trabajo. Sin embargo, todo ello funcionará hasta sus últimas consecuencias únicamente al considerar nuestro corpus como constitutivo de un *mito literario* (Brunel, 1992: 32). Ello supone entender el discurso mítico no nacido de una creencia (como los mitos religiosos o cosmogónicos analizados por Eliade), sino “de una obra literaria que, por las características simbólicas de su discurso [...] se erige en *texto fundador*” (Gutiérrez, 2012: 63). Sobre el mito literario

³⁷ Los conceptos y operaciones básicas de la *mitocrítica* fueron desarrollados por Gilbert Durand, cuyo pensamiento resulta de unión con restricciones de orientaciones tales como el materialismo imaginario de Bachelard y Sartre, la etnología de Dumézil, Eliade y Lévi-Strauss, el psicoanálisis de Freud y Jung, la epistemología de Piaget y la reflexología de Betcherev (Losada Goya, 2010: 74).

también reflexionaría Yves Chevrel: “un mythe, en littérature, est un ensemble d’éléments liés, significatifs d’une expérience humaine; de façon plus lapidaire encore: un mythe est une configuration symbolique” (1989: 60-61). Esta definición incluía sutilmente un “conjunto de elementos unidos”, posteriormente concretados como “invariantes” (1989: 67) que conformaría la estructura fija del discurso mítico-literario. Al mismo tiempo, se reconocía su inherente simbolismo cambiante a lo largo del tiempo. Todos estos rasgos podrán hallarse en el caso del mito de Salomé, apreciándose la posibilidad de delimitar la fundación textual en los Evangelios y los elementos discursivos invariantes a lo largo del tiempo.

Siguiendo la clasificación de Sellier, la figura de Salomé entraría en la categoría de *mito literario bíblico* (1984: 117-118), aunando su procedencia evangélica con la (re)elaboración literaria a lo largo del tiempo. En este sentido, se hace patente en primer lugar aquello que Blumenberg llamaba “constancia icónica” del mito para ilustrar su estabilidad esencial, susceptible de su eterna transmisión independientemente del lugar y del tiempo (García Gual, 2003: 4). Esta propiedad es perceptible en el caso de Salomé, un discurso mítico que a nivel estructural permanece completo desde las fuentes evangélicas del siglo I hasta la actualidad. Por otro lado, Sellier elaboraba una triada para caracterizar al mito literario, identificando la “saturación simbólica”, su progresiva “reformulación” y desarrollo estructural, y la “iluminación metafísica” (Sellier, 1984: 118, 122 y 124; Gutiérrez, 2012: 60), que Durand llamaba “carácter dilemático”³⁸ (1993: 36). A lo largo de nuestro estudio se irán repasando la pluralidad de significados que ha ido adquiriendo el mito de Salomé a lo largo del tiempo: de la mujer maldita por el pecado en los textos evangélicos, la princesa hebrea llegó a simbolizar, entre otras cosas, la Mujer Nueva que se venga del varón por su tradicional carácter dominante. Por otro lado, resulta innegable el componente metafísico de la narración sobre la danzarina; sea cual sea la perspectiva a través de la que nos acerquemos por ejemplo a la Salome de Wilde, siempre sugerirá al lector infinidad de reflexiones sobre el alcance de la sexualidad, del amor y de la muerte.

Esta significación múltiple de la figura de Salomé y sus motivos trae parejas diversas variaciones representativas. Así, la aludida naturaleza “permanente” del discurso

³⁸ En palabras de Durand, “el aparato dilemático del metalenguaje mítico se aplica con predilección a aquellas grandes cuestiones a las que la ciencia positivista no puede contestar y que Kant ya había clasificado entre los sistemas de respuestas antinómicas: ¿qué es de nosotros después de la muerte?, ¿de dónde venimos?, ¿por qué el mundo y el orden del mundo?, ¿por qué el sufrimiento?” (Durand, 1993: 36).

mítico (Lévi-Strauss, 2000: 232), viene acompañada por la productividad y riqueza de los mitos en su imbricación con la literatura: la “repetición” (Durand 2005: 369-370) de secuencias en la construcción de arquetipos y su “reformulación³⁹” (Sellier, 1984: 122). Esta propiedad de transformación inherente al mito literario se traduce en multitud de “procesos motivicos”, o diferentes formas de representación mitémica:

La redundancia patente de los contenidos mitémicos tiende al estereotipo identificador, a la figuración exagerada y a la denominación por el nombre propio (o, en un menor grado, por el nombre común, el lugar, el emblema). La transformación (en caso límite, la inversión total, e incluso la pérdida de sentido mítico) se realiza entonces por edulcoración de la intención moral o dramática [...]. Por el contrario, cuando hay redundancia del esquema mitémico latente, el relato tiende al apólogo, a la parábola, como en las Fábulas de La Fontaine, los Cuentos de Voltaire [...]. La transformación se realiza por una especie de traición a la intención en detrimento de la filiación descriptiva del nombre propio (Durand, 1993: 345-346).

Así, se pueden distinguir dos formas en las que el mitema se presenta en el texto; cuando ello ocurre de forma “patente” se puede producir tanto un estereotipo o arquetipo literario como una transformación del motivo (sea por la inversión de su sentido o por diferentes necesidades narrativas, estéticas o ideológicas). Por el contrario, cuando el motivo se manifiesta de forma “latente”, se entra en el ámbito de la alegoría o la parábola. Luis Martínez-Falero también da cuenta de estos procesos de “reescritura”, presentes en los mitos clásicos y bíblicos (2013: 486). Rescatando el concepto de Gumbrecht, el profesor destaca el procedimiento amplio de la *desmitificación*⁴⁰ (equivalente en cierta forma a la idea de reformulación), diferenciando entre sus fases la “descontextualización”, “recuperación” y “subversión” de mitemas (2013: 489-490). En el caso de Salomé, esta clasificación resultará especialmente operativa, al existir en nuestro corpus una gran variedad de textos que asumen varias de estas modalidades de desmitificación. Para ejemplificar esto se podría comenzar aludiendo a la caracterización de Herodías en Heine, hasta llegar a la Salomé de las *Moralités* de Laforgue y a la Salomé de Güiraldes y Valle-

³⁹ De Grève establece cuatro características del mito literario: “1ª) Se trata del desarrollo de un contenido a través de un relato, susceptible de variaciones mediante su reformulación y lectura a lo largo del tiempo; 2ª) la relación entre el relato y lo sobrenatural o lo inexplicable, que se aproxima a lo irracional; 3ª) el mito literario desvela las verdades ocultas al lector a través de su carácter simbólico, pudiendo transgredir de esta manera algunas normas sociales; y 4ª) el mito literario puede variar su significación a lo largo de la historia, las culturas, los autores y los lectores, de tal modo que se plurivocidad es creciente” (cit. por Martínez-Falero, 2013: 483).

⁴⁰ Hans Ulrich Gumbrecht define *desmitificación* en los siguientes términos: “Bajo una perspectiva semántica, desmitificación hace referencia a la reformulación de un mito, reformulación que, como una irrupción en el nivel fenoménico de la designación (tomada aquí en un sentido amplio), debería dejar lo más inalterado que pudiese el significado del mito mismo o el ‘acto de habla’ por él realizado. Bajo una perspectiva pragmática, el predicado desmitificación designa una recepción de mitos llevada a cabo bajo un punto de vista y por medio de unos actos de comprensión tales que, en un contexto de comunicación ‘primario’ y de ‘coherencia mítica’, no tendrían lugar posible” (Gumbrecht, 1992: 281-282).

Inclán. En estos textos, la mayoría ejemplos claros de una intencionada “desmitificación como acto” (Gumbrecht, 1992: 282), se producirá una doble descontextualización de mitemas. A ello seguirá el vaciamiento del significado tradicional del mito, tanto aquel que procedía de los Evangelios como el que adquirirá la perversa Salomé finisecular.

El estudio de Martínez-Falero finaliza distinguiendo los distintos procedimientos de reescritura en los mitos literarios; principalmente, encontramos reescritura por “adición”, “combinación”, y “subversión de mitemas” (2013: 492). Así, dentro de nuestro corpus textual de Salomé destacan las variantes del mito que surgen tanto por la unión de multitud de motivos, por la combinación de mitemas o por la subversión de los mismos. Ejemplo paradigmático del primer caso sería la *Salome* de Wilde, destacando la tragedia del irlandés como una suma excesiva de las lecturas que Heine, Flaubert o Laforgue habían hecho en sus textos sobre la princesa hebrea (Praz, 1999: 542-552). En cuanto al procedimiento de combinación de mitemas, el mito finisecular de Salomé también se podría considerar combinación de otros arquetipos de mujer fatal, como Ártemis, Judith o Cleopatra. Por último, para ilustrar la reescritura por subversión de mitemas habría que volver a los textos sobre Salomé que se denominaban en el apartado anterior lecturas “paródicas”. Estas relecturas y nuevas interpretaciones (estéticas e ideológicas) del mito, constituyen una nueva tradición desde Heine a Valle-Inclán, que marcha anexa a las tendencias orientalistas iniciadas a principios del XIX que llegan al modernismo estetizante de autores como Villaespesa o Vargas Vila.

Tanto los procesos de descontextualización como los de reescritura implican una indispensable actividad dialógica entre textos. Por ello, ambos procedimientos se muestran indisociables del fenómeno de la *intertextualidad*, uno de los puntales de la Literatura Comparada desde los estudios de Julia Kristeva:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio *intertextual*. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. [...] el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto (1981: 67 y 69).

Como opinaba Claudio Guillén, resulta innegable el avance que supone el concepto de *intertextualidad*, que venía a restañar las limitaciones de la ambigua noción de “influencia” (2005: 287-288). Esta comunicación en el espacio intertextual hace de los

textos *intertextos*⁴¹, que no sólo son deudores de aquellos modelos privilegiados de los que un autor se pueda considerar deudor, sino de un espacio textual y cultural más amplio con los que la obra haya podido tener contacto. Así, en el caso de las variantes textuales del mito de Salomé en ámbito hispánico, las comunicaciones pueden resultar múltiples (Thibault Schaefer, 1994: 54-55): literarias transnacionales, cuando Julián del Casal lea a Huysmans o Gómez Carrillo conozca a Wilde); entre artes, en la descripción efrástica por parte de Casal y Villaespesa de las pinturas de Moreau; en el encuentro entre literatura y música en la Salomé de Richard Strauss o en la comunicación entre la ópera y los textos de Pardo Bazán. No obstante, estas redes intertextuales también se construían en el seno de una misma lengua, como en las tertulias de Villaespesa, fomentándose el intercambio de “Salomés” entre participantes en su cenáculo como lo eran él mismo, Carrere, Vargas Vila o aquellos autores del otro continente que como Guillermo Valencia, publicaban en las revistas del poeta almeriense⁴².

La comunicación intertextual comprende sin embargo un complejo sistema cuya identificación no podemos reducir a la descripción de su esencia, sino que resulta necesario advertir a su vez la naturaleza de la relación que existe entre los textos. Para ello, Gérard Genette ampliaba el concepto base de *intertextualidad* (destacando en su interior las relaciones de cita, plagio y alusión entre textos) a otros fenómenos. Entre ellos, conviene por ahora quedarse con el concepto de *hipertextualidad*: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989a: 14). Estas relaciones dialógicas entre textos resultan fundamentales en el discurso mítico de Salomé, por lo que nos serviremos de esta terminología de forma recurrente. Para ejemplificar brevemente su utilidad, baste ahora aludir al hecho contrastado desde los orígenes de la historia de la crítica del mito, desde los trabajos fundacionales de Reimarus Secundus y

⁴¹ Para Roland Barthes, “todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas y modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales etcétera, pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un sistema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas” (cit. por Guillén, 2005: 289). Pero un siglo antes de Barthes, la intuición crítica de Hinrich Heine ya había afirmado: “la historia de la literatura es la gran Morgue en la que cada cual busca los muertos a quienes ama o con los que está emparentado” (2015b: 178).

⁴² Guillermo Valencia incluiría su “Tríptico de las dos cabezas” (en donde recoge su homenaje a la figura de Salomé) en su poemario *Ritos* (1899). Estos poemas serían publicados posteriormente en el número 5 (29 de febrero de 1908) de *Revista Latina*, una de las múltiples revistas literarias que dirigió Villaespesa.

Daffner hasta la obra de Rodríguez Fonseca (1997a: 41), la consideración de los Evangelios de Mateo y Marcos como la fuente primordial del mito. Si consideramos los Evangelios como “hipotexto primero” (Pimentel, 1996: 37), abrimos además el campo de relaciones hacia los hipertextos que dependen (de forma directa o indirecta) del texto base.

El resultado de las relaciones hipertextuales va más lejos de un diálogo intertextual situado en un mismo nivel. De forma privilegiada, la hipertextualidad informa de un sistema cuasi jerárquico de testimonios, en los que el encuentro entre discursos genera siempre efectos múltiples de “transformación” (Genette, 1989: 15-16). De esta forma, las comunicaciones entre las diferentes variantes textuales del mito pueden dar lugar a modificaciones en su discurso, llegando a los extremos de la parodia, el pastiche o la transposición (1989: 27-30 y 41). En nuestro caso, se estudiarán las lecturas paródicas del mito de Salomé que se popularizaron en ámbito hispánico sobre todo en torno a las *Moralités* de Laforgue, hipotexto básico para la obra de Ricardo Güiraldes. Todos los conceptos hasta aquí utilizados para dar cuenta de la productividad del mito (diferencias de representación de mitemas, reescrituras, relecturas, transformación hipertextual) muestran las variedades constructivas de los motivos a lo largo del tiempo, que obedecen casi siempre a una intencionalidad particular (consciente o inconsciente). En última instancia, este trabajo se encamina también a investigar esas causas y condicionantes últimos de la variación mitémica.

[...] el sentido que pueden tener los temas y personajes míticos en las obras literarias y el valor iluminador que se deriva de ese acto de diálogo y de comunicación estética por medio del cual un escritor reelabora, transpone o adapta a un nuevo contexto sociocultural el significado ejemplar que encierra un relato mítico como modelo de una problemática eterna de la condición humana (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008: 13).

De esta forma, es importante destacar la esencia estable de los mitos, su estructura permanente que va evolucionando y adaptándose a su tiempo y a las necesidades estéticas de un autor o período (Molpeceres Arnáiz, 2014: 68-69).

Los mitos se ofrecen a diversas interpretaciones y reorganizan sus imágenes según sus nuevos contextos. [...] Un mito pervive en la tradición literaria o popular manteniendo un esquema esencial y revistiendo nuevos matices y sentidos. [...] Los mitos antiguos [y bíblicos] resultan, a la mirada actual, poco más que pretextos para su recreación como materia literaria. Han perdido su vinculación con la religión y la ideología de la sociedad que los produjo [...] (García Gual, 2003: 4-5).

Resalta así García Gual las transformaciones en los mitos según los contextos sociales y culturales en los que son construidos. No obstante, la estrecha dependencia de la literatura que el estudioso reconoce al discurso mítico quizás le haga caer en el exceso de considerar

los mitos actuales plenamente vacíos de contenido, únicamente pretextos para desarrollar un material literario neutro. En cualquier caso, siempre se podrá percibir en el discurso mítico una voluntad creadora; así, aunque se expresen deseos de “autoanulación” (sobre todo en los discursos posmodernos), no podemos dejar de percibir una ideología (Eagleton, 2005: 22-25) o inconsciente ideológico⁴³ (Rodríguez, 1990: 15 y 25) del que emana lo literario, como ya percibía Woolf en *A Room of One's Own* (1929)⁴⁴.

Si se entienden los discursos literarios como fenómeno social e ideológico (Pérus, 1976: 18-32 y 39-43; Cros, 1986: 42-43 y 93-95), lo propio ha de hacerse con los mitos literarios. Como se verá a lo largo de este trabajo, cada nueva reformulación mítica emana de un horizonte estético nuevo y de una ideología particular (Naupert, 2001: 28; Molpeceres Arnáiz, 2014: 63-64):

Étudier les mythes, c'est s'interroger sur le représentation que les hommes ont d'eux-mêmes et de leur relation au monde dans lequel ils vivent ; on ne peut analyser et décomposer un mythe sans s'interroger sur la fonction qu'il joue dans la société dans laquelle il se manifeste : nous ne sommes pas loin de ce que [...] on pourrait appeler l'*idéologie* (Chevrel, 1989 : 64).

Así, junto al objetivo estético, el componente ideológico o cualesquiera que sean las “condiciones de producción” (Wunenburger, 1994: 34) accionan las reformulaciones del mito y de sus variantes. En cada una de las sucesivas relecturas, los motivos del mito de Salomé pasaron a significar conceptos radicalmente distintos. Así, la cabeza cortada del Bautista pasó de representar la redención humana a través del martirio (en un horizonte ideológico sacralizado en donde interesaba la reafirmación del dogma) para después, a partir del psicoanálisis (Freud, 1973: 2697) y de la crítica feminista, fijándose la perspectiva en el análisis del discurso misógino, a significar la castración del poder masculino (Showalter, 2010: 145; Kristeva, 2014: 110). Al lado de la cabeza degollada se encuentra Salomé, la ejecutora del crimen, de la que de forma más o menos velada se han ido produciendo diversas imágenes desde los trabajos de los Padres de la Iglesia.

⁴³ Para Terry Eagleton, estudiar la ideología de cualquier tipo de discurso “tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante” (2005: 24). En línea análoga, grandes resultados han dado los estudios del profesor Juan Carlos Rodríguez. Sus teorías acerca de la “radical historicidad de la literatura” han permitido penetrar no sólo en aquello que origina los textos, sino en la misma causa de los mismos y de su construcción: “la lógica del sujeto no es otra cosa que una derivación -una *invención* de una matriz ideológica determinada. [...] Los discursos literarios (o cualesquiera otros de cualquier formación social, anterior o posterior) están siempre -y únicamente- segregados desde (y determinados por) las necesidades específicas de una matriz ideológica históricamente dada. [...] La literatura [...] es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones dadas (Rodríguez, 1990: 8, 15 y 25).

⁴⁴ En *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf anunciaba en términos generales pero certeros la noción del “inconsciente ideológico” matriz del texto literario: “la novela es como una telaraña ligada muy sutilmente, pero al fin ligada a la vida por los cuatro costados. [...] esas telas [...] están ligadas a cosas burdamente materiales, como la salud y el dinero y las casas en que vivimos” (2017: 57).

El mito de Salomé evidencia así la construcción compleja de un *imaginario*⁴⁵ femenino que se fue construyendo de forma diversa a lo largo del tiempo, redundando a su vez en las diferentes recreaciones del personaje bíblico. Así, la hija de Herodías, que en un principio ni siquiera tenía nombre en las obras de Mateo y Marcos, fue considerada por la patrística como mujer maldita (brazo ejecutor del diablo en su lucha contra el profeta, representante de Cristo). Posteriormente continuarían las miradas moralizantes, hasta llegar al Renacimiento, época en la que, de forma pareja a la desacralización del mundo, comenzó a erigirse la formulación del *sujeto* (Rodríguez, 1990: 66-67), que conllevó a su vez una independencia iconográfica de Salomé en la pintura. Así, de la representación del episodio de la decapitación (tradicionalmente impulsada por Herodías), se pasó a realizar innumerables retratos idealizados de la princesa hebrea, donde el centro era ocupado por ella misma. La siguiente relectura (realmente la que compete a este trabajo) de la figura bíblica no se producirá hasta mediados del siglo XIX. En este caso, será la literatura romántica la responsable nuevas y capitales imágenes⁴⁶: la subjetividad de la joven (el enamoramiento del Bautista) y sus excesos. Ello dará lugar a la última lectura en clave perversa del personaje que goza con la muerte del hombre, tal y como se irá construyendo hasta llegar a los textos de Wilde.

Cabe preguntarse ahora por las motivaciones de la aparición de Salomé en el imaginario *fin de siècle*. En este ámbito, la princesa hebrea no tuvo dificultades en inscribirse (o en ser inscrita) en uno de los polos de la feminidad que el arte de la época estaba constituyendo: la “mujer frágil” y la “mujer fatal” (Hinterhäuser, 1980: 91-92). Evidentemente, los crímenes de Salomé harían que su lugar estuviese al lado de las grandes *mujeres fatales* de la historia del arte y la literatura europea, con sus múltiples imágenes romántico-decadentistas (Praz, 1999: 350-556). La dicotomía femenina

⁴⁵ En este trabajo se entenderá el término *imaginario* en su sentido más general, casi antropológico, entendiéndolo como conjunto de imágenes que se generan en un ámbito social concreto (en nuestro caso, en el ámbito literario finisecular y modernista). De esta forma, se sigue la definición de imaginario de Wunenburger, concibiéndolo como “conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte” (2000: 10). Para Durand, hay que tener en cuenta “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (2005: 43). Por tanto, se tendrán menos en cuenta las cuestiones de lo imaginario como “rasgo estético de poeticidad” (García Berrio, 1989: 328), desarrollado por Jean Burgos (1982: 44).

⁴⁶ Durand analiza la importancia del imaginario a partir del Romanticismo: “La estética prerromántica y los movimientos románticos que emanan de él marcan muy bien la cuarta resistencia de lo imaginario a la concesión masiva al racionalismo y al positivismo. Por primera vez, esta estética reconoce y describe un ‘sexto sentido’, además de los cinco que sostienen clásicamente la percepción” (2000: 42).

presentada gozó de tal productividad artística en tanto que “síntoma cultural” (Kramer, 2007: 129) representante de un inconsciente ideológico dominante, concretamente, el discurso misógino que conectaba con las antiguas imágenes antifeministas, reconstruidas a partir del “interés colectivo” de grupos dominantes (Pardo Bazán, 2018: 153), de nuevas realidades sociales, como por ejemplo la victoriana en el territorio anglófono. Muy sugerentes a este respecto resultan las apreciaciones de Durand sobre las propiedades del imaginario:

La imagen, sea cual sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada. [...] Todo pensamiento humano es *re-presentación*, es decir que pasa por articulaciones simbólicas. Contrariamente a lo que ha avanzado un psiquiatra, durante cierto tiempo de moda, no hay solución de continuidad en el hombre entre lo ‘imaginario’ y lo ‘simbólico’. Lo imaginario es así, de manera certera, ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana (2000: 54 y 60).

De esta forma, el imaginario actúa de forma trascendental en las formas de representación, que, a su vez, articulan imágenes derivadas de un inconsciente que en nuestro caso circunscribimos más al ámbito de lo social que a los patrones universalistas de Jung y su noción de “inconsciente colectivo”⁴⁷ (1984: 10). Así, las imágenes perversas de la Salomé finisecular pueden considerarse el resultado de un inconsciente ideológico en el que se hallaba el miedo de una sociedad dominada por el patriarcado (Millet, 1995, pp.69-72; Woolf, 2017: 46-48), que percibió a la mujer siempre como “alteridad” (Chaves, 2007: 11-12) y temió las conquistas sociales de la Mujer Nueva (Martínez Victorio, 2010: 593-594; Bornay, 2016: 83-89). En este sentido, la literatura funciona como tabla de salvación; una vez que se exalta al monstruo de perversidad, ideal de la Belleza decadentista resaltada por la versión mítica de Huysmans en *À Rebours* (1884), la misoginia finisecular castiga a la mujer por sus desvíos (Dijkstra, 1994: 394).

Las imágenes de la *mujer fatal*, de acuerdo con la ideología misógina desde la que se construyen, exigen, tal y como se anticipaba, un modelo femenino que los contrarreste. Así se explican las imágenes de la mujer *natural* esposa y madre, cuya esfera pertenece al ámbito privado del hogar (Gilbert y Gubar, 1998: 39-41), contrapuesta a la mujer *artificial*, la amante estéril e independiente (Correa Ramón, 2006: 204). El caso de Salomé se asimilaba claramente a este extremo vicioso de “sexualidad desviada”, opuesta

⁴⁷ En palabras de Jung, “un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal [...]. Es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza personal existente en todo hombre” (1984: 10).

a las virtudes *femeninas*. Así se explican la aparición de textos contrarios al mito, como el “Esquema de Salomé” de Ortega y Gasset, que denuncia la “deformación de la feminidad” (2004: 481) que supone la actitud de la danzarina. Como reacción a la feminidad fatal, se recurrirá a extremos de idealización, como el “Eterno Femenino” (Beauvoir, 2019: 250-251), elaborado desde Tertuliano pasando por Goethe hasta llegar al modernismo⁴⁸. En cualquier caso, la crítica feminista advierte que ambos polos de este imaginario resultan ante todo ficcionales⁴⁹, contruidos por el hombre, el único sexo al que tradicionalmente se le adjudicaba la capacidad intelectual (Gilbert y Gubar, 1998: 23). De esta forma, lo femenino se percibía como oposición a la masculinidad, como “alteridad”:

La mujer no está plenamente integrada en el mundo de los hombres; como alteridad, se opone a ellos; es natural que utilice las fuerzas que posee [...]; separada, opuesta, las utiliza para arrastrar a los varones a la soledad de la separación, a las tinieblas de la inmanencia. Es la sirena cuyos cantos arrojaban a los marineros contra los escollos; es Circe que transformaba a sus amantes en animales, la ondina que atrae al pescador al fondo de los estanques. El hombre preso de sus encantos ya no tiene voluntad, ni proyecto, ni futuro; [...] la maga perversa alza la pasión contra el deber, el momento presente contra la unidad del tiempo, retiene al viajero lejos de su hogar, derrama el olvido (Beauvoir, 2019: 234-235).

Así destaca la obra clásica de Simone de Beauvoir algunas de las amenazas que supone la mujer para el hombre, que llega a los extremos de resultar anulada como sujeto. De esta forma, el discurso literario no puede sustraerse de las amenazas de la “otredad” amenazante que representaba Salomé. En el imaginario finisecular hispánico, la joven danzarina representará el ideal de Belleza modernista, pero también un modelo de rechazo

⁴⁸ Así elaboraba Goethe en *Faust* su idealización del “Eterno Femenino” (*Das Ewig-Weibliche*): “Ella [...] lleva una vida de contemplación casi pura [...] en considerable aislamiento en una finca en el campo [...] una vida sin acontecimientos externos, una vida cuya historia no puede contarse porque no hay nada que contar. Su existencia no es inútil. Por el contrario [...] ella brilla como un farol en un mundo oscuro, como un faro inmóvil mediante el cual los otros, los viajeros cuyas vidas sí tienen historia, pueden establecer su curso. Cuando quienes participan en sentimiento y acción se vuelven a ella en su necesidad, nunca son despedidos sin un consejo y condecho. Ella es un ideal, un modelo de generosidad y de pureza de corazón” (cit. por Gilbert y Gubar, 1998: 37); “Todo lo precedido / no es más que una imagen; / cuanto allá es inalcanzable / ya es aquí suceso. / Lo que jamás se ha descrito / vuélvese aquí un hecho; / es lo Eterno-Femenino / lo que empuja al cielo” (Goethe, 2010: 793). Más adelante se analizarán algunos casos de las relecturas del “Eterno Femenino” en la literatura modernista, pues estas imágenes idealizadas se entrecruzarán en muchos casos con la figura de Salomé. Nótese ahora el caso del conocido soneto de Villaespesa “Ave Fémina” (*La copa del rey de Thule*, 1900): “Te vi muerta en la luna de un espejo encantado. / Has sido en todos tiempos Elena y Margarita. / En tu rostro florecen las rosas de Afrodita / y en tu seno las blancas magnolias del pecado” (Villaespesa, 1900: 35).

⁴⁹ En estos términos, Woolf deja clara la diferencia entre el imaginario femenino ficcional y la presencia real de la mujer en la sociedad: “En verdad, si la mujer no tuviera más existencia que la revelada por las novelas que los hombres escriben, nos la imaginaríamos como un ser de la mayor importancia; muy cambiante; heroica y mezquina, espléndida y sórdida; infinitamente hermosa y horrible en extremo; tan grande como un hombre, tal vez mayor. [...] De esto resulta un ser mixto y rarísimo: imaginativamente de la mayor importancia; prácticamente del todo insignificante (2017: 58-59).

ideológico en respuesta a una realidad en la que la mujer comenzaba a reclamar sus derechos⁵⁰.

La productividad del mito hará que estas imágenes no cesen de reproducirse y transformarse. Así, al tiempo que se conserva el esquema motivico estructural, llegarán a producirse sendas desmitificaciones parejas a la modificación de la ideología de base. De esta forma, sin salir de los límites del Modernismo hispánico, el mito de Salomé pasará de ser un discurso eminentemente misógino para tornarse más tarde reivindicación feminista. Sin embargo, para llegar a la culminación de este proceso de desmitificación ideológica, se hacen necesarias dos etapas. En primer lugar, la asunción de las imágenes antifeministas:

Antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su ‘inconstancia’ como -identificándola con los modelos eternos que ellos mismos han inventado- para poseerla más completamente (Gilbert y Gubar, 1998: 31-32).

Así, el discurso patriarcal se sirve de una dinámica especular, reflejando virtudes o deformándolas en su imagen negativa para crear un imaginario femenino que resultaría, en todo caso, un constructo artificial dirigido desde y para la legitimación de la autoridad masculina⁵¹ (Woolf, 2017: 48-49). En el ámbito hispánico, ello se podría ejemplificar, como se analizará en apartados posteriores, en el caso de la poesía de Delmira Agustini. Sus obras aceptan plenamente los tópicos finiseculares (mujer fatal, el vampiro, la unión de placer y dolor, el gusto por la muerte o la estetización del mal); pero al mismo tiempo, se asume una voz poética claramente femenina. En este punto las contradicciones resultarán irresolubles: el sujeto femenino que se reconoce como tal, todavía no puede escapar de la dominación dialéctica del discurso mítico misógino⁵².

⁵⁰ En las letras hispánicas del siglo XIX, muchas autoras reivindicaron el papel de la mujer en la sociedad y sus derechos (entre ellos el de escribir) en igualdad al varón (Correa Ramón, 2006: 219-259). Entre ellas, cabría destacar a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), una de las renovadoras de la poesía y la narrativa del romanticismo hispanoamericano, que unía de forma pionera a la temática feminista los temas antiesclavistas; Concepción Arenal (1820-1893), iniciadora del feminismo en España; Emilia Pardo Bazán (1851-1921), defensora de los derechos de la mujer a través de sus novelas, sus cuentos y sus crónicas; o Carmen de Burgos (*Colombine*) (1867-1932) periodista, escritora y traductora, una de las intelectuales más activas de Fin de Siglo, en contacto a través de sus tertulias con el modernismo y la vanguardia. Recientemente, la *Antología del pensamiento feminista español* (Johnson y Zubiaurre, 2012) ha recogido una selección de los escritos de estas y otras pensadoras feministas españolas, desde el XIX a la actualidad.

⁵¹ A propósito del poema sobre la prostituta Jenny de Dante Gabriel Rossetti, Virginia M. Allen hace notar la responsabilidad del discurso patriarcal (y sus miedos o deseos ocultos) sobre el perverso imaginario femenino decimonónico: “Man is the potter and woman is clay. Men make prostitutes by their lust. Whether a woman is Good or bad, she is a charge on male responsibility” (1983: 94).

⁵² Como se verá más adelante, el caso de Delmira Agustini resulta paradigmático en este aspecto, partiendo desde su misma biografía, que terminaría con el trágico asesinato de la poeta a manos de su exmarido (García Gutiérrez, 2013: 22-30). En cuanto a su poética, pese a que la voz femenina resulta motriz, no podrá

En la segunda fase de desmitificación las novedades resultan manifiestas. Una vez asumidos las imágenes antifeministas, la escritura femenina las subvierte, haciendo que el sujeto femenino se exprese (por sí mismo) en libertad, como hará alguna de la primera poesía de Alfonsina Storni, todavía cercana al modernismo. Asumiendo una voz femenina, “las mujeres tienen el poder de crearse a sí mismas como personajes, incluso quizás el poder de llegar hasta la mujer atrapada al otro lado del espejo/texto y ayudarlo a saltar fuera” (Gilbert y Gubar, 1998: 31). En este sentido, la obra de Emilia Pardo Bazán puede citarse como uno de los ejemplos más interesantes. La escritora gallega llegará a dedicar muchas de sus crónicas a la figura de Salomé, analizando a su vez el discurso mítico decadentista que también asume, para culminar en la redención de lo femenino por vía espiritualista. De esta forma, nuestra perspectiva de género no debe entenderse como impostura teórica, sino como necesidad de una perspectiva que se plantea desde las mismas fuentes primarias que nos proponemos analizar.

Con las teorías feministas se completa nuestro marco teórico histórico, filológico y comparatista. En todos estos componentes metodológicos se cree residen algunos de los hallazgos de este estudio, junto con el carácter unificador en el análisis del corpus textual finisecular dedicado a Salomé. Delimitando la naturaleza mítica de los textos que se analizarán y rastreando las comunicaciones intertextuales (literaturas en contacto o literatura en comunicación con otras artes) resulta posible penetrar en las variaciones de los motivos del mito y en las causas y consecuencias literarias (estéticas e ideológicas) de las mismas. En este sentido, únicamente a través de la Literatura Comparada puede entenderse la productividad esencial de los mitos literarios. El estudio de Salomé en ámbito hispánico dará cuenta de la multiplicidad estética de la época finisecular y modernista, en donde la Salomé orientalista fue asumida y desmitificada. Los instrumentos de estas lecturas distanciadas llegarían al extremo de una lucha ideológica en la que emergerá el sujeto femenino silenciado para expresar finalmente en libertad sus deseos y aspiraciones. Unir al comparatismo esta perspectiva de género ayuda a apreciar el hecho de que, aunque en los textos encontremos entes ficcionales, provienen de una realidad (un inconsciente ideológico) y se dirigen a otra, la del lector que interpreta la obra. En este otro polo del lector y de lo social también se quiere ubicar este trabajo.

combatirse totalmente el discurso masculino de dominación amorosa presente en poemas como “El intruso”: “Y hoy río si tú ríes, y canto si tu cantas; / y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas” (Agustini, 2012: 168). Ambos casos resultan sintomáticos de la profunda y contradictoria asimilación del imaginario decadentista que tan importantes frutos otorgará a la poesía de la uruguayana (Girón Alvarado, 1995; Bruña Bragado, 2005).

2. LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE SALOMÉ

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
Who cried – ‘La Belle Dame sans merci
Hath thee in thrall!’⁵³
(John Keats, “La Belle Dame sans Merci”)

2.1. LA HISTORIA DE UNA FIGURA SECUNDARIA

Como en algunas ocasiones se ha resaltado, son dos los más antiguos testimonios escritos donde la figura de Salomé hace sus primeras apariciones, en ambos casos, en el siglo I d.C. Por un lado, Flavio Josefo en *Las guerras de los judíos* y posteriormente en sus *Antigüedades Judías*, quería presentar una versión histórica de la vida de Herodes y su familia; por otro, los Evangelios de Mateo y Marcos, elaboraban una imagen más literaria y sugestiva en la ambigüedad misma con la que se presentaba la princesa hebrea. Tanto es así que los evangelistas ni siquiera le otorgaban un nombre, identificándola únicamente como “la hija de Herodías” (Mt. 14, 6 y Mc. 6, 22)⁵⁴. No obstante, a pesar de la brevedad de los testimonios evangélicos, en ellos se forma ya el germen de los motivos que se repetirán durante siglos. Sobre esta estructura, en un despliegue de imaginación sin precedentes, ahondarán las literaturas europeas del siglo XIX para construir el mito romántico-finisecular de Salomé, desplazando la atención de la alabanza al profeta o la condena de Herodías al protagonismo de la princesa hebrea.

⁵³ “Pálidos reyes vi, y también princesas, / pálidos guerreros, todos ellos con una palidez mortal; / y gritaban: ¡La bella dama sin piedad / os ha esclavizado!” (Trad. Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas, en *Poemas escogidos*, Madrid: Cátedra, 2011).

⁵⁴ Las citas provenientes de la *Biblia* se referencian en este trabajo siguiendo el método tradicional (libro bíblico, capítulo y versículo). En todos los casos se emplea la edición de 2009 de la *Biblia de Jerusalén* publicada por Desclée de Brouwer y citada en el apartado bibliográfico de este trabajo.

2.1.1. ANTECEDENTES A LOS EVANGELIOS

La originalidad resulta a menudo difícil de sostener, incluso en los textos bíblicos y su narración del banquete de Herodes. Así, la historia sobre la degollación del Bautista impulsada por una parte interesada parece tener antecedentes en la Antigüedad Clásica (Zagona, 1960: 15). Concretamente, se suele relacionar el episodio del martirio con un hecho histórico del año 192 a. C., según el cual el cónsul Flaminio ejecutó en un banquete a un prisionero para entretener a su amante. Sobre estos orígenes clásicos, narrados con multitud de variantes por Cicerón, Valerio Antias, Tito Livio, Séneca el Viejo, Plutarco (Frenzel, 1976: 269; Dottin-Orsini, 1988: 1177) o Valerio Máximo (*Hechos y dichos memorables* II, 9, 3), advertía ya San Jerónimo en su *Comentario al Evangelio de Mateo* (1999: 153-154). Aunque el exégeta no menciona la fuente concreta al describir el episodio, resulta fácilmente rastreable la semejanza con los hechos a los que aludía Cicerón en *De Senectute* (XII, 42), cuando hace que el censor Catón se exprese en primera persona:

Yo hice que echaran del Senado, muy a mi pesar, al hermano de un hombre valerosísimo, Tito Flaminio, [...] consideré que su conducta libidinosa era merecedora de una nota censoria. En efecto, cuando era cónsul en la Galia, en un banquete, una cortesana le convenció mediante ruegos de que hiriera con su hacha a un prisionero condenado [...]. [...] yo en modo alguno pude aprobar la conducta criminal y pérdida de Flaco, que al oprobio personal unió la deshonra del cargo (2013: 79-80).

Queda patente así cómo Cicerón no deja de censurar la “conducta criminal” del cónsul, propiciada por el deseo salvaje y desordenado. Este ejemplo de trasfondo servirá como uno más al servicio de sus tesis sobre las virtudes de la vejez, “que logra que no apetezca lo que no conviene” (2013: 79). Como ya se ha aludido, el cruel episodio de Flaminio será reproducido por otros autores clásicos, como Séneca el Viejo en sus *Controversias* (Daffner, 1912: 8), donde desarrolla el juicio al cónsul y las diferentes reflexiones sobre su delito (Séneca, 2005: 144-158) y también, como no podía ser menos, por la monumental *Ab Urbe condita* (XXXIX, 43) de Tito Livio.

El historiador romano comienza haciendo referencia a otra variante del episodio, recogida también por Plutarco en las *Vidas Paralelas* (*Catón*, 17 y *Flaminio*, 18), según la cual Flaminio, locamente enamorado de un muchacho, no dudó en asesinar en su honor a un noble extranjero que quería entrevistarse con él (Tito Livio, 1993: 324-325). Posteriormente, se ofrece la versión que nos interesa en este caso:

Valerio Anciate [...] relata que Quincio⁵⁵ invitó a un festín en Placencia a una mujer de mala reputación de la que estaba perdidamente enamorado. Durante el mismo, por jactarse, entre otras cosas contó a la ramera con cuánto rigor había llevado a cabo las investigaciones y a cuántos condenados a muerte tenía en la cárcel a los que pensaba cortar la cabeza. Entonces ella, que estaba reclinada a su lado, dijo que nunca había visto a nadie cortando una cabeza y que tenía muchas ganas de verlo. En ese momento el enamorado, por complacerla, mandó traer a su presencia a uno de aquellos desdichados y le cortó la cabeza. [...] es una crueldad y una atrocidad que en un banquete donde es costumbre hacer libaciones a los dioses y dar parabienes, se sacrificara a una víctima humana y se manchara la mesa con su sangre para ofrecer un espectáculo a una ramera desvergonzada reclinada entre los brazos de un cónsul (Tito Livio, 1993: 325-326).

De esta forma, aparece de forma más extensa en Tito Livio el armazón de un episodio que luego retomarán los Evangelistas: en el espacio concreto de un banquete, se produce una decapitación⁵⁶ después de la petición por parte de un personaje femenino. Al mismo tiempo, y aunque el historiador romano se apoye en la supuesta fuente de Valerio Anciate, no desaprovecha la oportunidad para censurar los hechos narrados, resaltando la naturaleza descarriada de la mujer. Si Cicerón hablaba de las relaciones de Flaminio con una cortesana, Tito Livio menciona a una mujer “de mala reputación”, que propicia un espectáculo sanguinario que sólo puede valorarse como ofensa a los dioses.

Si con este sangriento relato ya se entrevén las líneas fundamentales de la narración evangélica, la posible intertextualidad clásico-bíblica se podría acentuar teniendo presente el texto de Séneca, sobre el que conviene detenerse un instante. En pleno fragor de la polémica sobre el reprochable comportamiento de Flaminio, uno de los participantes del juicio recrea así el episodio:

Mientras tanto, se entretiene la espera con unas copas. Un ciudadano romano ha muerto a manos de un verdugo que ni siquiera estaba sobrio. No digo que no tenga que ser golpeado por el hacha, lo que pido es que caiga por voluntad de la ley, no de una prostituta. Recuerda que el poder se ejerce para inspirar miedo, no para procurarse las caricias de una mujerzuela. ¿Y para qué voy a describiros ahora, jueces, los diversos juegos, los bailes y esa competición obscena por ver si se contoneaba más el pretor o la prostituta? (Séneca, 2005: 148).

Así, junto a los motivos del asesinato y la petición del mismo por una mujer (hacia la que el poderoso se siente atraído, al igual que ocurre en los Evangelios), se añade el motivo de la delectación por la danza, otro punto más de unión entre el texto clásico y la obra bíblica (Zagona, 1960: 16). Se advierten en el texto de Séneca más puntos de interés en relación con una posible naturaleza *pre-hipotextual* del mito de Salomé en sus más tardías

⁵⁵ Se emplea aquí el nombre abreviado de Lucio Quincio Flaminio, cónsul romano desde el 192 a. C hasta la censura de Catón el Viejo (184 a.C.). Lucio era hermano de Tito Quincio Flaminio, tribuno militar, cuestor y cónsul entre el 198 a.C. y el 192 a.C. Durante su mandato dirigió la guerra contra Filipo V de Macedonia, por lo que habitualmente se suele comparar su comportamiento valeroso con los vicios del hermano. Ejemplo de ello resulta el testimonio ya citado de Cicerón.

⁵⁶ Como se aprecia en los textos, a la hora de describir el episodio del cónsul Flaminio, mientras que algunos autores no hablan de decapitación, mencionando únicamente el asesinato (Cicerón), la mayoría sí hace referencia concreta a este modo de ejecución (Tito Livio, Séneca el Viejo, Plutarco).

variantes. Por un lado, se construye ya aquí de forma plena la figura del “gobernante incapacitado” por las pasiones y los vicios (Flaminio está poseído por la lujuria y en un estado avanzado de embriaguez), de forma mucho más explícita que en los Evangelios. Por otro lado, se cimienta también la imagen de la mujer maldita que incita al crimen, y que, al igual que en los textos patrísticos, se identifica con una prostituta.

El motivo de la decapitación está presente también en otro conocido episodio de la historia de Roma, que presenta numerosas similitudes con la muerte del Bautista narrada por los Evangelios. En el texto bíblico, una mujer (Herodías) impulsa a un gobernante (Herodes) a degollar a un hombre (Juan el Bautista) en venganza de las críticas recibidas. En este caso, los papeles son adoptados por Fulvia, su esposa Marco Antonio y por Cicerón respectivamente. Como es sabido, el orador romano fue asesinado por orden de Antonio, que incluyó su nombre en la lista de enemigos del Triunvirato elaborada junto a sus compañeros en el poder, César Octavio y Marco Emilio Lépido.

Él, cogiéndose la barbilla con la mano izquierda, como acostumbraba, se quedó mirando fijamente a sus verdugos, con el cabello revuelto y el rostro cubierto de polvo y desencajado por la inquietud, de manera que la mayoría se tapó los ojos cuando Herenio lo degolló. Fue degollado cuando alargó el cuello de la litera. Tenía sesenta y cuatro años. Por orden de Antonio, le cortaron la cabeza y las manos con las que había escrito las *Filípicas*. Así es, en efecto, como Cicerón había titulado sus discursos contra Antonio y de esa manera se siguen llamando hasta hoy (Plutarco, 2010: 196).

Esta degollación del hombre honorable, tal y como más tarde sugerirán los Evangelios de Mateo y Marcos, así como hará patente la historia de Flavio Josefo, viene motivada por el odio del poderoso y su temor a que el discurso del antagonista le restase poder. En este caso, las *Filípicas* de Cicerón se construían enteramente con el objetivo de desacreditar a Marco Antonio, tanto en relación con su actividad pública como en cuanto a su vida privada, carácter y vicios⁵⁷:

Pero tampoco les resultaba agradable Antonio por su modo de vida, sino que, como Cicerón afirma, sentían repulsión por sus borracheras continuas, sus excesivos gastos y sus correrías en los gineceos. Por el día dormía, se paseaba confuso para superar la resaca, mientras que en cambio, por la noche se divertía, asistiendo a representaciones teatrales, coros de comedia, y participando en las bodas de mimos y bufones (Plutarco, 2009: 135).

Ciertamente, esta imagen de monarca beodo podría representar una suerte de trasunto de la exagerada caricatura del embriagado y lujurioso Herodes finisecular presente en textos como la *Salome* (1893) de Oscar Wilde.

⁵⁷ Siguiendo a Plutarco se construye el personaje de Marco Antonio en *The Tragedy of Anthony and Cleopatra* (1606) de William Shakespeare; aquí el protagonista se muestra completamente enajenado por la pasión amorosa que siente por la reina egipcia, una de las *mujeres fatales* más populares de la historia de la literatura, poderosamente retratada en la tragedia del autor inglés.

Este retrato tan poco favorecedor de Antonio se hacía acompañar en la historiografía antigua por el de su esposa Fulvia, cuyo carácter dominante también recuerda a la Herodías que se analizará más adelante, descrita desde Flavio Josefo hasta Gustave Flaubert. Se convierte así el personaje en un prototipo de *mujer fatal*⁵⁸ desde sus primeras imágenes clásicas:

De hecho, como medida para alejarse de la vida disoluta, Antonio se dispuso a casarse y tomó por esposa a Fulvia, que había estado casada antes con el demagogo Clodio. Aquella era una mujer que no circunscribía sus pensamientos a las simples tareas del hogar, como cardar la lana, ni se veía digna de domeñar a un simple ciudadano, sino que tenía designado casarse con el gobernante al que quería gobernar y un capitán dispuesto a que se capitaneara. De esta forma, las lecciones de sumisión que Antonio recibió de Fulvia, le sirvieron a Cleopatra para tomar posesión de él, ya que desde el principio estaba amansado y medianamente instruido en obedecer a las mujeres (Plutarco, 2009: 137).

De esta forma, Fulvia se muestra cercana a los defectos del hombre, representando así una suerte de *desviación* del modelo femenino ideal. Lejos de ejercer su papel en el hogar, al igual que Herodías, esta suerte de Lady Macbeth domina a su esposo y le marca las directrices a seguir⁵⁹. Por otro lado, al igual que la esposa de Herodes, Fulvia odia al hombre que la reprende (en los Evangelios, el Bautista denuncia el matrimonio incestuoso de los gobernantes), pedirá su muerte y llevará a cabo su venganza:

Y cuando les enviaron la cabeza de Cicerón (pues cuando huía fue apresado y degollado), Antonio, después de dirigirle muchos y desagradables improperios, ordenó que la colocaran en un lugar destacado, más visible que los demás, en la tribuna de oradores, allí donde había pronunciado tantas soflamas contra él, y allí se podía ver junto con su mano derecha, que le había sido amputada. Y Fulvia cogió la cabeza con las manos, antes de que se la llevaran, y, enfurecida con ella y escupiéndole, la colocó sobre las rodillas y abriéndole la boca le arrancó la lengua y la atravesó con los pasadores que utilizaba para el pelo, al tiempo que se mofaba con muchas y crueles infamias (Dión Casio, 2011: 80-81).

A la vista de las humillaciones y torturas a la cabeza degollada de la víctima⁶⁰ por parte del verdugo femenino, la narración de los Evangelios de Mateo y Marcos se percibe más

⁵⁸ Dión Casio describe a la pareja formada por Marco Antonio y Fulvia como sanguinarios asesinos: “Antonio mató cruelmente y sin piedad no sólo a los que habían sido incluidos en las listas sino también a quienes habían intentado socorrer a algunos de ellos. Examinaba sus cabezas incluso si en ese momento estaba comiendo, y se saciaba al máximo con la impía y lamentable visión de aquellas. Y también la propia Fulvia mató a muchos, por odio o por dinero, entre los que se encontraban hombres que ni siquiera eran conocidos por su marido” (2011: 79-80).

⁵⁹ Hija del rico matrimonio formado por M. Fulvio Bambalio y Sempronia, Fulvia contraerá matrimonio con Marco Antonio (su tercer esposo, después de haberse casado con el demagogo Clodio y con el tribuno Curio), al que según la fuente citada de Plutarco dominará sin medida. Cuando Antonio huye con Cleopatra a Egipto, Fulvia emprenderá nada menos que una guerra para atraer a su marido. Estos hechos son recogidos por la tragedia de Shakespeare, confesados por boca de Antonio, cuando se excusa ante su socio de gobierno Octavio por las campañas que su esposa había emprendido contra el César (Shakespeare, 2013: 233-235 y 237-238).

⁶⁰ Plutarco también menciona los improperios a la cabeza del orador romano por parte de Marco Antonio: “Cicerón fue degollado y Antonio ordenó que se le cortara la cabeza y la mano derecha con la que había escrito esos discursos contra él. Y cuando se los trajeron, se recreó, exultante, en su contemplación y estuvo riendo de gozo durante largo rato hasta que estuvo satisfecho y ordenó que fueran expuestos estos restos en

que sucinta. Así, aunque en los textos bíblicos se encuentre el hipotexto sustancial y estructural del mito, la Antigüedad Clásica aportará numerosos motivos al discurso de la *mujer fatal* finisecular e incluso medieval. Como se analizará posteriormente, el episodio de decapitación y de la tortura al cadáver constituirá una importante tradición iconográfica desde los mismos inicios de las representaciones plásticas de Salomé.

2.1.2. LA MIRADA DE LAS SAGRADAS ESCRITURAS Y DE LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS

Si bien los Evangelios canónicos pueden seguir de forma anecdótica el episodio del cónsul Flaminio a través de numerosas fuentes clásicas, dicho esquema se completará posteriormente con nuevos motivos. Sin duda, el estudio de estas primeras fuentes y la comparación de las relecturas posteriores (que perduran a través de variados procedimientos mitopoéticos hasta la actualidad), lleva a comprobar las justas apreciaciones de la profesora Pimentel:

Lo cierto es que los textos bíblicos, a partir de una serie de leyendas y elementos anecdóticos legados por la tradición, fijan la historia y preparan el terreno para su transformación en *mito literario*, cristalizando una serie de motivos que lo configuran. La combinación de temas-valor y de motivos en los textos bíblicos [...] hipotexto primero, casi como el paradigma de todas las versiones subsecuentes (1996: 37-38).

Recogidas las primeras fuentes que cristalizan en la tradición que los evangelistas reciben, se elabora en sus textos el armazón completo sobre el que autores posteriores se fijarán. Siguiendo los conceptos de Genette al hablar del fenómeno de la *hipertextualidad* en tanto a “relación que une un texto B [...] a un texto A” (1989: 14), los Evangelios de Mateo (14,1-12) y Marcos (6, 14-29) funcionan como *hipotexto* de testimonios posteriores en tanto que presentan ya el esquema motivico base en todos ellos. Así, Mateo comienza su narración hablando de Juan el Bautista, el verdadero protagonista de la historia que se pretende narrar, comenzada *in medias res* comentando su naturaleza milagrosa tal y como nota Herodes: “Este es Juan el Bautista. Ha resucitado de entre los muertos, y por eso actúan en él fuerzas milagrosas” (Mateo 14, 2). Posteriormente se producirá una marcada analepsis en la que se referirá la muerte del profeta.

el Foro en los *Rostra* como escarnio del muerto, sin darse cuenta de que él injuriaba su propia fortuna y deslegitimaba su poder” (2009: 149). El martirio de la cabeza cortada de Cicerón por Fulvia será comparado por San Jerónimo con el de Juan el Bautista por parte de Herodías; ambas mujeres “no pudieron soportar escuchar la verdad” (Jerónimo, 2003: 216). Así, el motivo de las torturas de Fulvia a la cabeza cortada de Cicerón se mezclará con la historia de Salomé y la decapitación del Bautista, como muestra el testimonio de Emilia Pardo Bazán (2005: 112) y la obra de Gabriel Miró *Figuras de la Pasión del Señor* (1917), en donde se identificará la fiereza de Herodías con la maldad de Fulvia (Lida de Malkiel, 1977: 165).

Los hechos comienzan cuando Herodes, instigado por su esposa Herodías, encarcela a Juan el Bautista, cuya entidad santa se aprecia desde su nacimiento, anunciado por un ángel a su padre Zacarías (Lucas 1, 5-25). Convertido en profeta, Juan no cesará de predicar sobre el Mesías y anunciar Buena Nueva (Lucas 3, 7-18; Juan 3, 28-36). Así, el Precursor de Cristo (Mateo 11, 2-15; Lucas 1, 13-18; Réau, 1996: 488-490; Haag, 2000: 1025-1027; Monreal y Tejada, 2000: 309; Calvocoressi, 2001: 150-151; Hall, 2003: 38-41; Revilla, 2007: 329), en constante contacto con lo divino, no podía dejar de denunciar la relación incestuosa del Tetrarca con Herodías, anteriormente cónyuge de Filippo, hermano de Herodes (Mateo 14, 3-4). Para acabar con estas acusaciones, el Tetrarca accede a ajusticiarlo, aunque teme los rumores populares que consideran profeta al Bautista (14, 5). Posteriormente, en su posible relación intertextual con Tito Livio, Mateo introduce la escena de festín; en este caso, por motivo del cumpleaños de Herodes:

Mas, llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos, y gustó tanto a Herodes que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, dijo: 'tráeme aquí, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista'. El rey se entristeció, pero a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le trajese. Así que mandó decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, que se la llevó a su madre. Sus discípulos llegaron después, recogieron en cadáver y lo sepultaron; y fueron a informar a Jesús (14, 6-12).

Así se produce la principal aparición evangélica de la hija de Herodías, casi únicamente sugerida, sin ni siquiera dar a conocer su nombre. Por ello, en un análisis superficial, el carácter secundario del personaje resulta evidente; la joven parece funcionar como mero instrumento de la madre, que le ordena la petición de la cabeza del Bautista a Herodes, que, encandilado por la danza, la concederá. A pesar de la concentración narrativa del texto de Mateo, se deja clara la duda temerosa del Tetrarca, que accederá finalmente al asesinato, obligado por la promesa realizada a la danzarina de entregarle todo lo que pidiese una vez ejecutado su baile, que en ningún momento se describe. Tal y como se ha solicitado, se ofrece a la joven la cabeza del Bautista sobre una bandeja, y ella se la entrega a su vez a Herodías, el verdadero cerebro de la ejecución. Termina el episodio informando sobre el final del profeta, cuyo cuerpo es sepultado por sus discípulos.

Por su parte, el Evangelio de Marcos también narra la muerte del Bautista. El comienzo resulta similar, aludiendo primero a los rumores sobre la resurrección del profeta para pasar después a su decapitación y añadiendo posteriormente las diversas opiniones del pueblo sobre su naturaleza milagrosa y la identificación con Elías (Marcos 6, 14-16). Posteriormente, la analepsis aborda el prendimiento de Juan, señalando nuevamente a Herodías como la causa de ello (6, 17). En este caso, Marcos se muestra

más directo que Mateo al recoger las acusaciones del Bautista sobre la relación que mantienen Herodes y Herodías: “No te está permitido tener la mujer de tu hermano” (6, 18). Estas denuncias motivan el odio de Herodías al Bautista, llegando a desear su muerte, tal y como manifiesta a su esposo (6, 19). Sin embargo, el Tetrarca no se decide: “Herodes temía a Juan; sabía que era hombre justo y santo, y lo protegía. Cuando le oía hablar, quedaba muy perplejo, y le escuchaba con gusto” (6, 20). De esta forma, a diferencia del Tetrarca presentado por Mateo, que también insinúa motivaciones políticas, en Marcos el temor se mezcla con respeto y admiración hacia alguien a quien cree fuera de lo común.

Los dos evangelistas vuelven a confluir en el episodio del banquete de cumpleaños, momento en el que se produce la danza de “la hija de Herodías”⁶¹, el consecuente encandilamiento de Herodes y el ofrecimiento del premio a la doncella. En este punto, el texto de Marcos se vuelve de nuevo específico, perfilando la concupiscencia de Herodes: “Incluso le juró: ‘Te daré lo que me pidas, hasta la mitad de mi reino’” (6, 23). En esta ocasión, Salomé se torna de nuevo un cuerpo sin autonomía, que pregunta a su madre lo que debe hacer ante las insinuaciones del Tetrarca. Sin embargo, se aprecian otras significativas diferencias entre Mateo y Marcos. En este caso, el evangelista emplea un mayor dramatismo, transcribiendo en estilo directo el diálogo entre Herodías y su hija, que culmina en la petición (también directa) de la cabeza del profeta (6, 24-26). El episodio concluirá de forma semejante a Mateo: Herodes accede tristemente a la petición al haber comprometido su palabra, y ordena la decapitación del Bautista, cuya cabeza traen a Salomé en una bandeja que la joven entrega a su madre. Finalmente, los discípulos dan sepultura al cadáver de Juan (6, 27-29).

A la vista de lo señalado, cabe reafirmar el carácter protagonista del profeta, tal y como más adelante se encargará de recalcar la patrística y atestigua a lo largo de los siglos posteriores la historia del arte occidental. Él representa la figura central de la historia, nada menos que un mártir a manos de Herodías, como también recoge Lucas aludiendo brevemente a su encarcelamiento, sin hacer referencia alguna a la danza de Salomé (3, 19-20). Como se ha apreciado, bebiendo en parte de fuentes clásicas, los testimonios de

⁶¹ Asumiendo el hecho de que en los Evangelios la hija de Herodías no posee nombre, hasta llegar a la obra de Flavio Josefo, cabrá explicar la vacilación posterior Herodías-Salomé de diferentes autores a la hora de referirse a la danzarina, atribuyendo en muchas ocasiones el nombre de la madre. Esta confusión sería explicada por Julie Dalaison neutralizándola. Según esta autora, la danzarina posee el nombre de Herodías; así, en el texto griego del Evangelio de Marcos, aparece “su hija Herodías”, y no “hija de Herodías” que sería una mala traducción del original (2013: 503). En este trabajo no se comparte esta opinión, por lo que nos quedaríamos con la traducción tradicional: “και εισελθουσης της θυγατρος αυτης της ηρωδιαδος” [“y habiendo entrado la hija de Herodías”] (Marcos 6, 22).

Mateo y Marcos construyen definitivamente la estructura motívica que el arte posterior asumirá y desarrollará: carácter milagroso y santo del profeta, anatemas del Bautista a Herodías y su consecuente odio, banquete de Herodes (que teme y admira al mismo tiempo a Juan), danza de la hija de Herodías, promesas del Tetrarca, petición de la cabeza del Bautista motivada por el deseo de la madre dominadora, y decapitación del Bautista, cuya cabeza es depositada en una bandeja que se entrega a la joven y que a su vez, ella ofrece a Herodías.

Estos motivos que permanecerán en el imaginario occidental no resultan los únicos en la configuración del mito. A ellos habría que añadir el episodio de la muerte de Salomé presente en el “Ciclo de Pilato” de los *Evangelios Apócrifos*. Aunque no de forma generalizada, este episodio poseerá un peso notable en algunos autores modernistas que se analizarán en apartados posteriores. Por otro lado, este testimonio adquiere gran importancia al formar parte de los primeros textos en los que se atribuye a la princesa el mismo nombre de su madre⁶². En este apócrifo de finales del siglo I, Herodes informa a Poncio Pilato de la triste noticia:

Pues has de saber que mi hija Herodíades, a quien yo amaba ardientemente, ha perecido por estar jugando junto al agua cuando esta desbordaba las márgenes del río. Efectivamente, el agua la cubrió de repente hasta el cuello; su madre entonces la agarró de la cabeza para que no se la llevara la corriente, pero se desprendió esta del tronco y fue lo único que mi esposa pudo recoger, pues lo restante del cuerpo fue arrastrado por la corriente. Mi mujer ahora aprieta, llorando, la cabeza sobre sus rodillas, y toda mi casa está sumida en una pena incesante (*Evangelios Apócrifos*, 1956: 518).

Posteriormente, el Tetrarca comenta a Pilato sobre su intención de ver a Jesús para purgar sus “maldades contra Él y contra Juan el Bautista” (1956: 519). En cualquier caso, y al margen del protagonismo que adquiere Herodes en este testimonio, aparece ya una suerte de castigo a Salomé por su actuación contra el profeta.

No terminan aquí las referencias a Salomé por parte de los Evangelios, que relatan multitud de historias de otras figuras con mismo nombre que la danzarina, pero sin relación aparente con ella. Así, Marcos (15, 40-41) la menciona como una de las seguidoras de Jesús que permanecen en el Calvario después de la crucifixión; posteriormente volverá a nombrarla como la acompañante de María en el descubrimiento del sepulcro vacío, que anuncia la resurrección de Jesús (16, 1). Por su parte, Mateo alude a ella en el mismo episodio de la muerte de Cristo, y en otro posterior, como “la madre

⁶² Mucho se hablará en este trabajo sobre la tradicional confusión nominal Herodías-Salomé, de la que posiblemente se encuentre el origen en este fragmento de los *Evangelios Apócrifos*. Esta atribución del nombre de la madre a la hija será popularizada, como se estudiará más adelante, por los textos exegéticos de Orígenes, llegando hasta nuestros días. En ambos casos, y como se ha mencionado en la nota anterior, podría hablarse también de un error de traducción del texto original griego.

de los hijos de Zebedeo” (27,56; 20,20). Por otro lado, los *Apócrifos* citan el nombre de Salomé en numerosos pasajes; entre ellos, en el *Evangelio de los Egipcios*, pregunta a Jesús sobre la perdurabilidad de la muerte (*Evangelios Apócrifos*, 1956: 59-60). Encontramos también al personaje bajo la apariencia de partera a la que se anuncia el nacimiento milagroso del Salvador en el Protoevangelio de Santiago y en el Evangelio de Pseudo-Mateo (1956: 179, 222-223), y finalmente, como criada de la Sagrada Familia en la *Historia de José el Carpintero* (1956: 364). Queden estos testimonios como muestra del vastísimo campo cubierto por las diversas figuraciones de Salomé, algunas de ellas muy tardías e incluso posteriores a los testimonios patrísticos que estudiaremos más adelante. Como se adelantaba, en todos estos casos nos hallamos ante personajes ajenos al mito y al martirio del Bautista, por lo que quedarán fuera de este estudio.

A diferencia de la descripción de la decapitación por parte de Tito Livio o de la caracterización clásica de la figura de Fulvia, en el episodio de los Evangelios canónicos que interesa en esta ocasión no aparece alusión alguna a la presunta naturaleza maligna de Salomé, personaje aparentemente secundario. No obstante, conviene completar esta idea. Por un lado, resultan innegables las pretensiones literarias que cabría extrapolar de algunos aspectos de los textos evangélicos, partiendo por ejemplo de los anacronismos que señalaba María Rosa Lida de Malkiel (1977: 160) o Mireille Dottin-Orsini: “une princesse dansant, seule, à un banquet d’hommes est sans autre exemple dans les Testaments, est peu probable dans la Judée du Ier siècle⁶³” (1988: 1177). A ello se uniría el dramatismo mencionado de algunos pasajes de Marcos y al relieve que René Girard observa en los personajes cuando aplica su teoría del deseo mimético. Según Girard, Salomé *desea* después de preguntar a su madre qué debe hacer:

Her mother’s desire has become her own. [...] At first she is a blank sheet of desire, then, in one instant, she shifts to the height of mimetic violence. [...] The child asks the adult, not to fulfil some desire that would be hers, but to provide her with the desire she lacks. To Mark, imitation is the essence of desire. [...] After absorbing her mother’s desire, Salome is one with Herodias (1984: 314).

Ello no implica necesariamente una suerte de protagonismo prerromántico de la hija de Herodías; para el pensador francés, todos los personajes están inmersos de forma coral en un diálogo imitativo en el que luego confluyen entre sí a través de la danza final, donde de forma catártica y ritualizada, se contagian de deseo ante la actuación de Salomé (1984: 321-322). Sin duda, en los Evangelios se encuentra no sólo la base estructural del mito

⁶³ El motivo de la danza de Salomé en los Evangelios quizás pueda explicarse como posible influencia de las danzas acrobáticas de la Antigüedad, atestiguadas tanto en Oriente como Occidente a través de los frescos egipcios y las pinturas de los vasos griegos (Réau, 1996: 512).

literario finisecular que ve en la danzarina la personificación de la perversidad femenina, sino también una ambigua estructura de deseo, sobre el que la posteridad hará sus particulares ampliaciones y relecturas.

2.1.3. LA VERSIÓN HISTÓRICA: FLAVIO JOSEFO

Mucho se ha criticado la pertinencia de la inserción de la obra de Flavio Josefo (37-95 d.C.) en el canon historiográfico de la historia antigua occidental. Algunos de los reproches a sus textos han marchado por la senda de su parcialidad, del contenido apologético hacia el pueblo judío o incluso hacia ciertos líderes romanos (protectores del autor), así como en relación con sus pretensiones “pseudoteológicas”, concibiendo su relato como alternativa a la historia bíblica. A pesar de todo ello, resulta innegable su arduo trabajo de documentación, que en el caso de *La guerra de los judíos* (75-79 d. C) llegó a ser directa, tomando notas durante las campañas militares, consultando los archivos de Roma o incluso a modo de contacto personal con los generales romanos y los cautivos judíos. Si a ello sumamos la voluntad de estilo que manifiesta su prosa, tenemos que entender sus obras como fuentes de primer nivel para acercarnos a esta época. En el caso de las *Antigüedades judías* (93/94 d. C), el valor resulta más que notable:

La cantidad de informaciones que nos proporciona sobre los Asmoneos, el reinado de Herodes, la intromisión de los romanos en el país y todo lo que precedió inmediatamente la sublevación contra Roma, es inapreciable. Josefo es nuestro solo y único informador sobre todos estos temas (Hadas-Label, 2009: 216).

Inserta en estos acontecimientos históricos, el personaje femenino aparece de forma recurrente en los textos de Josefo, que le otorgará por primera vez el nombre de Salomé, en hebreo, “la pacificadora”⁶⁴ (Dottin-Orsini, 1988: 1177; Molins, 1995: 20; Bornay, 1998: 192). No obstante, convendría identificar a la hija de Herodías de entre la miríada de personajes homónimos que inundan estas monumentales obras históricas.

Flavio Josefo dedica varios apartados de su obra a distintos personajes que reciben el nombre de Salomé. Entre ellos se encuentra Salomé Alejandra, reina de Judea hasta su muerte en el año 67 a. C y esposa de Aristóbulo I y de Alejandro Janeo (Josefo, 2007: 96 y 103-106; 2017: 773). Por otro lado, el nombre de Salomé se repite numerosas veces en el árbol genealógico de la familia de Herodes el Grande (37-4 a. C), tal y como se advierte en el capítulo XVIII de las *Antigüedades Judías* (Josefo, 2017: 1101-1102). Entre estas apariciones, puede mencionarse a Salomé hija de Antípatro y Cipros, hermana de Herodes

⁶⁴ El nombre propio “Salomé” procede del sustantivo hebreo *shalom* (שָׁלוֹם) [*paz*]. De aquí derivaría el paradójico apelativo de “la pacífica” (Rodríguez Fonseca, 1997: 44).

el Grande y a la propia hija del rey (fruto de su matrimonio con Élpide), que también recibirá el nombre de Salomé. Sin embargo, tampoco son estos los personajes a los que hacen referencia los textos bíblicos, sino que se trata de la hija de Herodes Filipo (hijo de Herodes el Grande) y Herodías, que convivirá después con el nuevo marido de su madre, Herodes Antipas. A diferencia del papel secundario de la hija de Herodías en los Evangelios, en este caso se continuará su historia. Así, Josefo señala que Salomé se casará dos veces, primero con Filipo y posteriormente con Aristóbulo, de cuyo matrimonio nacerán Herodes, Agripa y Aristóbulo.

Al margen de que algunos de los hechos narrados por las *Antigüedades Judías* puedan considerarse dudosos, resulta diferente el caso de esta Salomé. En esta ocasión, existe una prueba histórica de vital importancia que avala los datos recopilados por Josefo: su relieve grabado en el reverso de una moneda de Nicópolis (Armenia Menor), en cuyo anverso se halla la efigie de su esposo Aristóbulo⁶⁵. En cualquier caso, los acontecimientos históricos no resultan determinantes para la posterior configuración del mito finisecular, construido sobre el episodio de la danza de la princesa hebrea, hecho que desencadenará la muerte de Juan el Bautista, acaecida probablemente en el año 28 o 29⁶⁶ (Dalaison, 2013: 502). Ampliando las mínimas sugerencias de Mateo (14, 5), Josefo narra la muerte del profeta como resultado únicamente de la política del Tetrarca⁶⁷:

Herodes, por temor a que esa enorme capacidad de persuasión que el Bautista tenía sobre las personas le ocasionara algún levantamiento popular (puesto que las gentes daban la impresión de que harían cualquier cosa si él se lo pedía), optó por matarlo, anticipándose así a la posibilidad de que se produjera una rebelión a instancias de él, juzgando este hecho mucho mejor que tener que arrepentirse luego, al encontrarse con problemas tras sufrir un revés. Entonces Juan, tras ser trasladado a la fortaleza de Maqueronte, fue matado en ella (Josefo, 2017: 1099).

Para Flavio Josefo, la muerte del Bautista nada tiene que ver ni con la danza de Salomé (que nunca se produce en su texto) ni con los deseos de Herodías, sino en el temor de Herodes a que la predicación de Juan pudiera dificultar su gobierno. A pesar de todo, la historia literaria no resultará ingrata con las *Antigüedades Judías*; como se analizará

⁶⁵ Esta moneda es reproducida por Hugo Daffner en su trabajo de 1912, al tiempo que especula sobre los años concretos de la vida de esta Salomé histórica. En la moneda mencionada, Salomé aparece rodeada por la siguiente inscripción en griego “Reina Salomé” (Daffner, 1912: 16). Según Herbert Haag, esta moneda pertenece a la colección numismática de Waddington (2000: 1776), a la que también se refiere Dalaison en su estudio, cotejando las piezas con otras de descubrimiento reciente (2013: 504-505).

⁶⁶ El texto mencionado de Anatole France sobre la historia de Salomé fija el año del banquete de Herodes y de la muerte del Bautista (toda la urdimbre mítica de los hechos narrados en los Evangelios canónicos) en el año 30 (1907: 610).

⁶⁷ De esta forma insinúa Mateo la revuelta popular que podía acarrear la decapitación del Bautista: “Y aunque quería matarle [Herodes], temía a la gente, porque le tenían por profeta” (Mateo 14, 5).

posteriormente, Flaubert basará su *amplificación* del hipotexto evangélico en los datos que recoge de fuentes históricas como las obras de Renan y del mismo Flavio Josefo.

2.1.4. LAS APOSTILLAS DE LOS PADRES DE LA IGLESIA

A lo largo de la Antigüedad Tardía y de la Alta Edad Media, los Padres de la Iglesia resultarán más directos que las propias fuentes bíblicas a la hora de evocar la figura de Salomé. Sus obras beberán fundamentalmente del *Nuevo Testamento* (texto base que se proponen comentar), recurriendo en muy contadas ocasiones a Flavio Josefo; ciertamente, para la patrística no importaba tanto la realidad histórica como la verdad teológica. Por ello, para los primeros Doctores de la Iglesia, la danzarina no resultaba otra cosa que el instrumento de Herodías para martirizar al profeta, el verdadero protagonista de los textos, cuya naturaleza santa se destacaba en servicio del dogma. De esta forma, y a pesar de que Salomé sólo formará parte de un episodio más de la historia de la vida del santo⁶⁸ (concretamente de su muerte), la patrística se detendrá en ello en tanto que clave para la exégesis del martirio. Así, no sorprende que cuando los Padres de la Iglesia hablan de la hija de Herodías, presenten una suerte de amplificación de las imágenes negativas de lo femenino, tan generalizadas en la época (Beauvoir, 2019: 153; Klapisch-Zuber, 2003: 507-515), y que generaron unos rígidos códigos de comportamiento desde las cartas de

⁶⁸ La vida de Juan el Bautista ha sido objeto del arte occidental desde la Temprana Edad Media. Por el ingente volumen de representaciones cabe hablarse de “ciclos narrativos”, entre los que se pueden diferenciar el de la Infancia, la Predicación, el Bautismo y finalmente el ciclo de la Pasión. A su vez, cada una de estas etapas de la vida del santo pueden dividirse en numerosos motivos a los que el arte occidental de todos los tiempos ha rendido tributo. Así, en el ciclo de la Infancia encontramos motivos como el de la anunciación del nacimiento a Zacarías, la visitación, la natividad de Juan, su circuncisión, la huida de Isabel y de Juan Bautista niño (perseguidos por Herodes el Grande) y el retiro al desierto de Juan adolescente. En el ciclo de la Predicación y el Bautismo se halla la predicación de San Juan en el desierto, el episodio en el que el protagonista “muestra a fariseos y saduceos un árbol en cuya raíz hay un hacha clavada” (Réau, 1996: 507), el bautismo en el Jordán, la salutación al Mesías y el bautismo de Cristo. Por último, en el ciclo de la Pasión de San Juan, suelen recogerse los motivos evangélicos ya examinados: los reproches de Juan a Herodes y Herodías, la prisión de San Juan, el festín de Herodes y la danza de Salomé, las indicaciones de Herodías a su hija y la consecuente petición a Herodes de la cabeza del Bautista, la decapitación de san Juan, la presentación de su cabeza a Salomé, que a su vez se la otorga a su madre y el entierro del profeta. Junto a estos ciclos, Louis Réau distingue otros, como el de las apariciones post mortem de san Juan o las leyendas relativas a las reliquias del profeta (1996: 499-522), sobre cuyas diversas ubicaciones tanto hablaron los eruditos antiguos y medievales (Requena Bravo de Laguna, 2014: 296-298). Especial atención mereció la figura del Bautista en el arte español, concretamente en la imaginería barroca, donde figuraciones como los “San Juanitos” fueron especialmente productivas en la escuela andaluza. Ejemplos de ello se hallan en el San Juan Bautista niño del retablo de la Catedral de Sevilla, obra de Martínez Montañés, y en otra figura del profeta, aún más niño, conservado en el museo del Monasterio de Santa Paula de la capital hispalense, obra de José Risueño. La decapitación y el motivo de la cabeza cortada también fue muy representado en la escultura española: Requena Bravo de Laguna destaca la decapitación que figura en el retablo mayor de la Capilla Real de Granada (obra de Felipe de Vigarny y de colaboradores como Alonso de Berruguete) y la *Cabeza de san Juan Bautista* (1545) de Juan de Juni, procedente del Museo Catedralicio de Valladolid (2014: 304-305).

San Pablo en el siglo I. En este sentido, resulta necesario tener presentes la complejidad de las imágenes de la mujer medieval, complementarias a la dicotomía “María/Eva”⁶⁹ (Le Goff, 2008: 83; Le Goff y Truong, 2014: 119-120; Beauvoir, 2019: 157; Correa Ramón, 2006: 203), y conocer la galería de imágenes ideales (Di Berardino, 1992: 1487-1488), que cristalizaron en el culto mariano. No obstante, la correlación antitética entre la madre de Cristo y la tentadora resulta central en la ideología en la que se insertan los textos que se tratarán en este apartado; sobre el polo negativo (Eva), se producirán las imágenes de Salomé desde el siglo II.

Asumiendo esta dicotomía, y ahondando sobre los tópicos negativos de la feminidad clásica a partir de mitos como Pandora⁷⁰, la patrística continuó construyendo las imágenes de la mujer nociva, introductora del pecado en el mundo usualmente representada en connivencia con la serpiente. Resulta conocido el fragmento del Génesis en donde por su desobediencia al mandato divino, se condena a la mujer y a la serpiente⁷¹ para la eternidad:

⁶⁹ Le Goff matiza las imágenes negativas de Eva comentando su identificación simbólica con la Iglesia por parte del primer cristianismo, al tiempo que reivindica la importancia del cuerpo femenino en el arte medieval como ideal de Belleza (2008: 84 y 90; 2014: 119-120). A pesar de todo ello, en general, el discurso de los Padres de la Iglesia se construyó un discurso antifeminista que fomentó la subordinación de la mujer al hombre (Beauvoir, 2019: 153; Klapisch-Zuber, 2003: 508-515). Según Johannes Quasten, será Justino el primer autor cristiano en utilizar el paralelismo entre María y Eva, concretamente en el *Diálogo con Trifón*: “Cristo nació de la Virgen como hombre, a fin de que por el mismo camino que tuvo el principio la desobediencia de la serpiente, por ese también fuera destruida. Porque Eva, cuando aún era virgen e incorrupta, habiendo concebido la palabra que le dio la serpiente, dio a luz a la desobediencia y la muerte; mas la virgen María concibió fe y alegría cuando el ángel Gabriel le dio la buena noticia de que el Espíritu del Señor vendría sobre ella [...]. Y de la virgen nació Jesús, [...] por quien Dios destruye la serpiente y a los ángeles y hombres que a ella se asemejan” (cit. por Quasten, 1977: 211).

⁷⁰ El mito clásico de la feminidad fatal se desarrolla en torno a la figura de Pandora (Panofsky, 1975: 16-25), tal y como narra Hesíodo en *Trabajos y días*: “Así dijo y rompió a carcajadas el padre de dioses y hombres y ordenó al ilustre Hefesto mezclar lo más pronto posible la tierra con el agua, infundir voz y fuerza humana y asemejar en su rostro a las diosas inmortales, a una hermosa y encantadora figura de doncella. [...] Al punto el ilustre cojo, [...] modeló de la tierra un ser semejante a una ilustre doncella y la diosa Atenea, de ojos garzos, la ciñó y embelleció; las divinas Gracias y la soberana Persuasión colocaron en torno a su cuello áureos collares y con primaverales flores la coronaron las Horas de hermosa cabellera; [...] y después el mensajero Argifonte tejió en su pecho mentiras, palabras seductoras y voluble carácter por voluntad del resonante Zeus; a continuación, el heraldo de los dioses le infundió voz y llamó a esta mujer Pandora, porque todos los que habitan en las moradas olímpicas le dieron un don, sufrimiento para los hombres, comedores de pan. [...] Antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres sin males, sin arduo trabajo y sin dolorosas enfermedades que dieron la destrucción [...]. Pero la mujer, quitando con las manos la gran tapa de la jarra, los esparció y ocasionó grandes preocupaciones a los hombres. Sola allí permaneció la esperanza [...]” (2017: 85-88). Esta feminidad portadora de desgracias pasará después a Esquilo y a Sófocles, por ejemplo en la creación de una Clitemnestra destructora (Pujante, 2017: 49-50).

⁷¹ La asociación entre la mujer y la serpiente posee un origen muy antiguo (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 934-935), como se aprecia en los ejemplos de Equidna (descrita por Hesíodo en su *Teogonía* con cuerpo de serpiente y torso femenino), o Medusa, una de las monstruosas Gorgonas, cuyo cabello estaba formado por serpientes. En el ámbito medieval resulta conocido el caso de Melusina, la legendaria doncella-serpiente fundadora del reino de Lusignan (Orsanic, 2014: 111-117). Por su parte, la serpiente ha sido condenada como monstruo arquetípico desde tiempos antiguos, y ya desde las primeras historias naturales se hacía hincapié en sus peligros: “El cuello de los áspides se hincha, no hay ningún remedio para su herida a no ser

Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente: ‘Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias [...]. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje [...]’. A la mujer dijo: ‘Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará’ (Génesis 3, 14-16).

Sobre esta base del imaginario occidental, el “sistema patriarcal” (Segura Graiño, 2008: 218-225) niega cualquier autonomía al denostado sexo femenino (Klapisch-Zuber, 2003: 508-515; Le Goff y Truong, 2014: 47-50), denunciando incansablemente los desvíos de la mujer, ya sea mediante la individualización (Eva y sucesoras como Herodías) o la generalización. En este sentido, uno de los tratados doctrinales más radicales de la época resultará la obra de Tertuliano *De cultu feminarum*:

[...] vosotras, [...], a fin de expiar más plenamente con toda clase de satisfacciones lo que [se] heredó de Eva, a saber, la ignominia del primer pecado y la desgracia de la perdición humana. Mujer, parirás en medio de dolores y angustias, te volverás hacia tu marido y él te dominará [...]. [1.2] Vive la sentencia de Dios sobre este sexo aún en este mundo: que viva también la culpa. Tú eres la puerta del diablo; tú eres la que abriste el sello de aquel árbol; tú eres la primera transgresora de la ley divina; tú eres la que persuadiste a aquél a quien el diablo no pudo atacar; tú destruiste tan fácilmente al hombre, imagen de Dios; por tu merecimiento, esto es, por la muerte, incluso tuvo que morir el Hijo de Dios (Tertuliano, 2001: 27).

De esta forma resuelve Tertuliano la dicotomía María/Eva, intercambiable en algunos autores por Pandora (Panofsky, 1975: 24-25). Eliminando uno de los términos de la comparación, el apologeta y polemista de Cartago identifica al género femenino en su conjunto con Eva, creando así una suerte de “estirpe maléfica” que incluso a nivel biológico tenía de purgar su responsabilidad por el pecado original. En este momento, anterior en muchos siglos a la eclosión del culto mariano, la mujer desciende solo de Eva,

que inmediatamente se corten las partes afectadas. Un solo sentimiento posee este animal tan funesto o, más propiamente, una inclinación: de ordinario marchan en parejas y no pueden vivir si no es con el otro. Así pues, si se da muerte a una de las dos, la otra muestra un increíble empeño en vengarla: persigue al que la ha matado y ataca solo a este en medio de una multitud de gente, por grande que sea, gracias a una especie de intuición” (Plinio, 2007: 94). En el libro XII de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, después de hacerse una extensa descripción de más de treinta variedades de serpientes (entre las que se incluye el dragón y el basilisco), el autor termina reconociendo que “por la serpiente surgió la muerte del hombre” (2009: 923). Junto al imaginario de maldad relacionado con la serpiente, encabezadas por el basilisco, cuyo olor y mirada podía matar (Plinio, 2007: 593), existen también imágenes positivas de la serpiente, gestadas antes de la *condena* del reptil por el cristianismo (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 935; Orsanic, 2014: 71-72) como el uróboros en Egipto y Grecia, símbolo del tiempo circular y de la autofecundación (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 927; Orsanic, 2014: 63-78) o la Serpiente Emplumada de la civilización azteca (Campbell, 2012: 324-344). Puede apreciarse así la simbología *teriomorfa* de la serpiente, conglomerado arquetípico de multitud de significaciones (Orsanic, 2014: 64). En tiempos primordiales, la Diosa Madre también fue asociada con la serpiente, símbolo benéfico de fecundación y regeneración en tanto que mudaba su piel cíclicamente (Cirlot, 2002: 407). En este sentido, la serpiente también ha formado parte de los mitos lunares y su significación benéfica y fertilizadora (Cashford, 2018: 317). Chevalier y Gheerbrant analizan además la simbología cósmica de la serpiente, como se muestra en la cosmogonía hinduista: “Asociada a Visnú y a Shiva, Ananta simboliza el desarrollo y la reabsorción cíclica, pero, como guardiana del nadir, es la portadora del mundo, al que asegura su estabilidad” (1999: 926).

“la puerta del diablo”. Por ello, y siguiendo las epístolas paulinas y el Génesis, la feminidad debe someterse en todo momento al varón⁷².

Sobre esta imagen de perversidad, y bebiendo siempre de las Epístolas de San Pablo (Timoteo I, 2, 9-10; Pedro I, 3, 3-5), Tertuliano construye sus tesis sobre lo pecaminoso de los adornos femeninos (ricos vestidos, joyas, maquillaje), siempre al servicio del diablo, que atentan contra la materia primigenia creada por Dios⁷³. En el fondo, no se aprecia otro armazón ideológico que la correlación entre esencia y apariencia que todo buen cristiano debía respetar:

Si escondes tu lámpara debajo del celemin, es inevitable que tú, abandonada a las tinieblas, sufras los ataques de muchos. Estas cosas son las que nos hacen ser la luz del mundo: nuestras buenas obras. Pero el bien, nada más que el pleno y verdadero, no ama las tinieblas, sino que goza con parecerlo e incluso se regocija en que se lo reconozcan (Tertuliano, 2001: 115).

De esta forma, la mujer cometía un grave pecado de orgullo adornando y mutando su apariencia, impidiendo así el reconocimiento de su esencia, pecaminosa desde el Génesis. Al mismo tiempo, y enlazando con la tradición apologética que condena al paganismo oponiendo el recto modelo cristiano, los adornos representaban también a la mujer pagana, a la que la humildad cristiana debía oponerse (2001: 65). Con algunas salvedades (en línea con la ocasional atribución de la responsabilidad de Herodías en el martirio del Bautista), sobre esta concepción perversa de lo femenino se construyeron las imágenes Salomé desde los primeros textos de la patrística⁷⁴.

Las primeras menciones a la maldad de Salomé aparecen en los comentarios a los Evangelios, como lo evidencia el *Comentario al Evangelio de Mateo* de Orígenes (185-254). Siguiendo al evangelista, el teólogo de Alejandría hace hincapié primero en las denuncias del Bautista a la relación incestuosa entre Herodes y Herodías, representante de “la doctrina malvada y de la enseñanza perversa” (1970: 247-249). Identificado así el

⁷² Así escribe San Pablo: “Mujeres, sed sumisas a vuestros maridos, como conviene a quien cree en el Señor” (Colosenses 3, 18); “Como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo” (Efesios 5, 24); “[...] para que enseñen a las jóvenes a ser amantes de sus maridos y de sus hijos, sensatas, castas, hacendosas, bondadosas y sumisas a sus maridos, de modo que no sea injuriada la palabra de Dios” (Tito 2, 4-5); “Igualmente, vosotras, mujeres, sed sumisas a vuestros maridos” (Pedro I, 3, 1).

⁷³ Así afirma Tertuliano: “¿Qué distinción, pues, de los vestidos es natural a partir de la mezcla de colores artificiales? No agrada a Dios lo que él mismo no ha producido, a menos que no pudiera ordenar que nacieran ovejas purpúreas o bronceas. Puesto que pudo, no quiso; lo que Dios no quiso no es lícito inventarlo. No son cosas óptimas por naturaleza las que no son de Dios, el creador de la naturaleza. Así se entiende que son del diablo, el alterador de la naturaleza. [...] Lo que nace es obra de Dios. Luego lo que se inventa es un asunto de diablo” (2001: 53 y 79).

⁷⁴ Uno de los mejores trabajos sobre la presencia de Salomé en los textos patrísticos sigue siendo la obra de Reimarus Secundus. En su estudio, el desconocido autor rastrea la presencia de Salomé desde el siglo II y Orígenes, pasando por San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Juan Crisóstomo, San Isidoro de Pelusio o por Basilio de Seleucia (1907: 13-21).

foco del mal, Orígenes añade a continuación, en un inaudito gesto de originalidad, que Herodías “avait donné le jour à une jeune fille de même nom qu’elle” (249). Se inaugura así una tradición inabarcable que llega hasta nuestros días, y que podría estar originada en una traducción alternativa del texto original griego de los Evangelios⁷⁵ (Dalaison, 2013: 503). Según esto, en algunos textos, se le otorgará a la danzarina el nombre de su madre Herodías, aunque en su caracterización, se represente a la joven princesa; en otros, se le otorgará el nombre de Salomé, tal y como la había “bautizado” Flavio Josefo.

Siguiendo la aludida ideología antifeminista, pareja a la intención dogmático-moralizante, Orígenes no duda en calificar negativamente la danza de Salomé, en tanto que fruto de una doctrina impía, como era la celebración del aniversario. Por esta razón se produce el baile de la joven, descrito como conjunto de “mouvements gracieux [...], tout le contraire d’une danse sainte” (1970: 249). El comentario del pasaje terminará haciendo hincapié en el crimen cometido; no sólo por Herodes, sino por el pueblo judío en su conjunto, singularizado por los crueles comensales: “Sur le lits de festin, ils mangent en compagnie de la doctrine perverse qui règne sur les Juifs, ces gens qui se réjouissent en l’honneur de sa naissance” (251). Resulta evidente aquí el contenido apologista (Blázquez, 1996: 75; Gilson, 2007: 18) de Orígenes, más radical que el de otros integrantes de la apologética griega como Justino en sus textos relativos a la defensa del cristianismo sobre el judaísmo⁷⁶. A parecidos presupuestos se acoge Hilario de Poitiers (310-367) en su *Comentario al Evangelio de Mateo*:

El día del cumpleaños, es decir, entre los goces de las cosas corpóreas, danzó la hija de Herodías. El placer, que nace de alguna manera de la incredulidad, era transportado, entre todos los gozos de Israel, por todos los movimientos de sus halagos. A ellos se vendió completamente el pueblo con un juramento; porque, en efecto, los israelitas vendieron los dones de la vida eterna por los pecados y placeres de esta vida. Instigada por su madre, es decir, la incredulidad, la hija de Herodías pidió

⁷⁵ Como se comprobará en apartados posteriores, esta tradición que parte de los Evangelios Apócrifos y de Orígenes se generalizará en numerosas literaturas. Desde la Herodías hechicera que cabalgaba en la *caza salvaje* de las leyendas germánicas medievales (Kloss, 1908: 82-85), pasando por el Renacimiento, por las burlescas menciones de Cervantes en *El Retablo de las Maravillas* (2012: 98) o por las obras pedagógicas del siglo XVIII (Bochet, 2007: 33-35) hasta llegar al siglo XIX, donde Herodías-Salomé manifiesta una extraordinaria evolución a través de las obras de Heine (*Atta Troll*, 1843) o Mallarmé (*Hérodiade*, 1864-1887). Esta duplicidad de nombre e identidad permanece en el siglo XX, como muestra *La Venta del Alma* (*La Novela Corta*, 9 de junio de 1923), obra del teósofo Mario Roso de Luna, donde, continuando la confusión entre madre e hija, se compara la danza de Agar con la de Herodías (Correa Ramón, 2007: 445). Los ejemplos de la fusión entre las figuras femeninas del mito (madre Herodías, hija Salomé) llegará hasta el siglo XXI, como se aprecia en *Herodías Salomé* (2006) de Alberto S. Insúa.

⁷⁶ Manlio Simonetti señala cómo Justino en el *Diálogo con el judío Trifón*, a diferencia de su opinión sobre la imposibilidad de entendimiento con los paganos (cuya religión procede del demonio), cree en el diálogo con los judíos, pues “aunque solían oponerse a los cristianos, [...] con ellos existía en común la amplia base representada por las Escrituras judías, que la Iglesia católica había hecho propias a pesar de la hostilidad de los gnósticos y marcionistas” (Di Bernardino *et al.*, 2010: 1009-1010).

que se le entregara la cabeza de Juan, es decir, la gloria de la ley, porque esta acusaba a Israel de incesto con la autoridad de los mandamientos de Dios (Hilario de Poitiers, 2010: 181).

De esta forma, la patrística identifica a Salomé (influenciada por Herodías) con la “incredulidad”, con la ausencia de ley, y en consecuencia, con el desorden maligno que aleja del camino marcado por Dios. Para Hilario de Poitiers, la danza vuelve a ser motivo de perdición de todo el pueblo de Israel⁷⁷.

En las *Homilías* de San Juan Crisóstomo (349-407) también se comenta la escena del banquete de Herodes, basándose sobre todo en el texto de Mateo. Una vez más, el protagonismo resulta ejercido por el Bautista: después de mencionarse su vida ascética en el desierto (homilía 10, 3), su figura como profeta y “filósofo” (10, 4) y la descripción de su vida y su predicación (10, 5-6), el relato se centra en su grandeza (37, 1-2), al tiempo que se glosa el texto del Evangelio referente al Precursor (Mateo. 11, 2-15):

¿Qué salisteis a ver? ¿Un profeta? Sí, yo os lo aseguro, más que un profeta, prosigue: Porque este es de quien está escrito: Mira que yo envío a mi mensajero delante de ti, para que prepare el camino delante de ti⁷⁸. Así como en una comitiva regia, los que van más cerca del coche real son los más ilustres entre todos; así Juan, que aparece momentos antes del advenimiento del Señor. Juan vivía en la tierra como si morara ya en el cielo; estaba por encima de las necesidades de la naturaleza, [...] conversando, en cambio, continuamente con Dios (Juan Crisóstomo, 2007: 733-735).

Después del enaltecimiento del profeta⁷⁹, necesario en el procedimiento textual-doctrinal de la patrística, como también lo prueban las obras de San Agustín, Juan Crisóstomo pasa a glosar de forma más detallada y vehemente⁸⁰ que sus antecesores la muerte del Bautista, situándola en la homilía 48. Para el autor, el banquete de Herodes supone la reunión del vicio, que culmina en la ofrenda al demonio de lo divino mancillado, la cabeza decapitada:

¡Oh convite diabólico! ¡Oh espectáculo satánico! ¡Oh danza inicua y más inicuo galardón de aquella danza! Allí se comete el asesinato más sacrílego de todos los asesinatos; allí se degolló al que era digno de ser coronado y proclamado y sobre la misma mesa se alzó el trofeo de los demonios (Juan Crisóstomo, 1956: 35).

⁷⁷ Las imágenes de la hija de Herodías que se elaboran por parte de la patrística deben situarse en línea con el “imaginario antijudío” profusamente elaborado en la Edad Media, cuyas implicaciones ideológicas, históricas y económicas analiza Enrique Cantera Montenegro (2008: 297-326).

⁷⁸ Siguiendo la edición de las obras de San Juan Crisóstomo de la BAC que se recoge en la bibliografía, se indica en cursiva el texto evangélico, y en redonda el comentario de Juan Crisóstomo.

⁷⁹ Es importante delimitar con exactitud las implicaciones que para la patrística posee la figura del Bautista, en contacto estrecho con Dios. Contra todo lo que representa el insigne santo para el imaginario cristiano occidental (la moral tradicional, el sometimiento a una ley-divina, patriarcal-) atenta la subversiva Salomé finisecular, según se analizará a lo largo de este trabajo.

⁸⁰ Hay que tener en cuenta el contexto de producción oral de estos textos (las predicaciones de Juan Crisóstomo), al tiempo que su pertenencia al género literario de la invectiva, lo que justifica una técnica compositiva específica (Di Bernardino *et al.*, 2010: 992).

Después de que el teólogo muestra su condena al asesinato, continúa argumentando a favor de su tesis sobre la naturaleza diabólica del crimen. Por ello, se extenderá posteriormente sobre los elementos que a su juicio hacían que en el banquete el pecado (a través de Salomé) fuese el invitado principal.

La presencia de la hija de Herodías cobra mayor relieve en la obra de Juan Crisóstomo que en la de cualquier otro autor cristiano de la época. Frente a las tímidas alusiones evangélicas, el teólogo utiliza a Salomé como instrumento de dos motores complementarios. Por un lado, el visible, su madre Herodías, que la impulsa al crimen:

Sin embargo, por muy criminal que fuera Herodes, la mujer era más criminal que todos juntos, más que la muchacha y más que el rey. Ella fue el artífice de todos aquellos males, ella urdió la tragedia [...]. Y es así que, si la niña se descoocó y bailó y pidió la cabeza de Juan, todo fue por sugestión de la madre [...], mujer criminal y malvada, [...] deshonró a todos conjuntamente: a sí misma, a su hija, al marido difunto y al adúltero con quien vivía (1956: 39 y 41).

Por otro lado, la muchacha representa además uno de los vehículos de los que se vale Satanás en su combate contra Dios. Así, entre las argumentaciones para probar la naturaleza diabólica del banquete⁸¹, junto a los pecados de los comensales (embriaguez, gula, corrupción), destaca sobre todo la lujuria, favorecida por la danzarina. Sin embargo, además de incitar al pecado, Salomé posee el mal de forma intrínseca, al provenir su existencia del incesto:

[...] una muchacha, aquella por la que el matrimonio resultaba ilegítimo, y que más bien debiera haberse ocultado, pues ella era la deshonra de su madre, esa es la que entra a bailar y, doncella como era, dejaba atrás a todas las ramera. [...] Escuchad también los hombres que frecuentáis esos convites espléndidos y llenos de embriaguez, y temed al abismo que os abre el diablo (1956: 38).

De esta forma, la perversidad de Salomé resulta pasiva (por su origen incestuoso) y activa al mismo tiempo, en tanto que su baile ocasiona las desgracias de la lujuria. En este sentido, el teólogo concluye identificándola con la figura de la prostituta⁸², cuyo comercio corporal conduce al pecado por vía directa.

⁸¹ Siguiendo a San Pablo (Romanos 13, 13-14), Juan Crisóstomo condena todos los banquetes. Para el patriarca de Antioquía, todos ellos son la extensión del banquete de Herodes, en todos reina el pecado: “Porque muchos banquetes como el de Herodes se celebran ahora, y si en ellos no se mata a Juan, sí, y de modo más grave, a los miembros de Cristo” (1956: 45).

⁸² Jacques Rossiaud estudia con profundidad la imagen de la prostituta en el Medievo, llegando a conclusiones descarnadas, en relación con la situación de la mujer en esta época: “Hay un símil ineludible cuando se considera el lugar que ocupaban el hombre y la mujer en la ciudad del siglo XV: el del gallo y la gallina. Esta última debe ser dominada. Añadamos a esto la visión muy maniquea de la mujer que es o pura o pública” (Rossiaud, 1986: 30). Esta dialéctica depende en todo caso de las imágenes antifeministas de la época: “El hombre va a la mujer como quien va al retrete: para satisfacer una necesidad” (Le Goff, y Truong, 2014: 49). Junto a la multiforme consideración de la prostitución, en ocasiones, etapa de “rescate de una vida deshonesto”, usualmente primó la concepción negativa de la transgresión, comercio y exaltación de la carne, que culminaron en medidas de segregación, como las emprendidas por Luis IX de Francia en 1254, expulsando a “las mujeres de mala vida” de su reino (Rossiaud, 1986: 49 y 75).

La homilía sobre la muerte del Bautista se extiende sobre más aspectos que rodean al violento suceso. Entre ellos, la naturaleza diabólica del baile y de la propia danzarina, que como se viene indicando, acarrea la perdición de Herodes y del género humano en su conjunto:

Hechos prisioneros del placer, son conducidos como rebaños a donde el lobo quiere. El diablo digo, porque este fue quien hizo que la muchacha se luciera entonces en sus danzas y que Herodes quedara cogido entonces. Es que donde está el baile, está el diablo. [...] Porque si el cuerpo es feo, cuando con él se cometen tales indecencias, ¿cuánto más no lo será el alma? Tales danzas los demonios las ejecutan; tales diversiones propias son de los ministros de los demonios” (1956: 39-40).

Si en esencia el imaginario femenino durante la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media resulta eminentemente negativo (en tanto que la mujer induce al Pecado Original), como se percibe ya en los textos de Juan Crisóstomo, el caso de Salomé todavía resulta más radical. A la feminidad maligna, el teólogo añade el lastre del culto al cuerpo, exagerado en tanto que prostituta y bailarina. En este sentido, habría que ubicar las *Homilías* en la corriente del pensamiento medieval que, partiendo fundamentalmente de la cristianización de la filosofía platónica⁸³ (Bornay, 2016: 32) por parte de Tertuliano, Cipriano de Cartago⁸⁴, Orígenes, y posteriormente San Agustín, concebía el cuerpo como cárcel del alma⁸⁵ (Quasten, 1977: 373-374; Heinzmann, 1995: 75-76; Gilson, 2007: 57;

⁸³ Ya en Platón reside una concepción negativa del cuerpo, que impide al ser humano el conocimiento y el acceso al mundo suprasensible: “porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos [...] más cerca estaremos de conocer, según parece, si en todo lo posible no tenemos ningún trato ni comercio con el cuerpo, salvo en lo que sea de toda necesidad” (cit. por Bornay, 2016: 32). Teniendo esto en cuenta, el platonismo de San Agustín dejará clara la supremacía del alma frente al cuerpo: “Si algún objeto exterior hiere nuestros sentidos, nuestros órganos sensoriales sufren su acción; pero como el alma es superior al cuerpo, y puesto que lo inferior no puede obrar sobre lo superior, ella misma no sufre acción alguna” (Gilson, 2007: 126).

⁸⁴ Tertuliano dedicó al tema obras como *De velandis virginibus* o el citado *De cultu virginarum*, en donde se condena el culto al cuerpo femenino y los adornos artificiales: “[II, 3.1] [...] propiamente el uso y el fruto de la belleza del cuerpo es la lujuria [...]. [II, 5.4] Lo que nace es obra de Dios. Luego lo que se inventa es un asunto del diablo” (Tertuliano, 2001: 73 y 79); en relación con el desprecio del cuerpo, en la primera obra citada se llega a aconsejar que las mujeres cubran su cabeza con un velo (Bochet, 2007: 17). De forma parecida desarrolla sus argumentaciones Cipriano de Cartago en *De habitu virginum*: “Les ornements affectés, le luxe des vêtements, le soin des formes du corps ne conviennent qu’à des courtisans” (cit. por Bochet, 2007: 18-19).

⁸⁵ Como es sabido, el desprecio de Orígenes hacia lo corporal y las pasiones que derivaban de la carne, lo impulsará a automutilarse. No obstante, las tesis sobre la correlación entre cuerpo y alma expresadas en *De Principiis* resultan harto complejas, pues el cuerpo no está condenado por esencia: “Entonces, esta materia del cuerpo, que ahora es corruptible, se revestirá de incorrupción cuando el alma perfeccionada e instruida en las doctrinas de la incorrupción habrá comenzado a beneficiarse de ellas”; el cuerpo, “una vez depuestas sus debilidades en las que ahora se encuentra, será transformado en gloria, hecho espiritual, de manera que lo que fue vaso de indignidad, este mismo, una vez purificado, se vuelva vaso de honor y morada de la bienaventuranza” (Orígenes, 2015: 351-783). Al margen de la filosofía de Orígenes, Eukene Martínez Lagos hace referencia a la concepción negativa del cuerpo desde la época clásica hasta el primer cristianismo (2010: 142-144). El horror hacia el cuerpo seguirá constante en el imaginario medieval, representando el cuerpo femenino el culmen de corrupción; aquel que concebía con “suciedad y fetidez” según Inocencio III no era más que un “odre de excrementos” para Odón de Cluny (Huizinga, 1981: 198-199). Esta dicotomía alma/cuerpo llegará a la época áurea de la poesía española, como se aprecia en la oda

Le Goff, 2008: 96-97; Le Goff y Truong, 2014: 35-36 y 43-48; Rodríguez, 1990: 69-70 y 99-102). Una vez más, el antecedente directo de estos planteamientos aparece en San Pablo: “pues, si vivís según la carne, moriréis. Pero si con el Espíritu hacéis morir las obras del cuerpo, viviréis” (Romanos 8, 13). Si había que superar lo corporal en provecho del cultivo del alma (para llegar así a Dios), la figura de Salomé-Herodías no podía resultar más despreciable: junto a su papel como facilitadora de la muerte del profeta se hallaba su naturaleza desviada en el culto al cuerpo.

El hecho de identificar a menudo a Herodías como la instigadora del crimen, no evitó la galería de discursos condenatorios a la princesa hebrea, propiciados en parte por su baile. De ello da prueba la tradición patrística en la que se inserta Juan Crisóstomo, y antes de él, Gregorio Nacianceno, que diferenciaba entre las danzas colectivas en celebración de ritos cristianos y la danza individual y pernicioso, del tipo “ejecutado por la hija de Herodes” (Bornay, 1998: 194), las “dances disolues de la barbare Hérodiade et des païens” (Bochet, 2007: 20). Sin embargo, para Juan Crisóstomo existen más aspectos condenables en el comportamiento de Salomé. Más allá de su danza, también se fija en la petición de la cabeza del profeta sobre una bandeja:

¡Oh mujer desvergonzada, oh mujer totalmente presa del diablo! Recuerda la dignidad de Juan y ni aun así se ruboriza; antes bien, como si se tratara de un manjar más de la mesa, pide que se ponga sobre una fuente aquella sagrada y bienaventurada cabeza. Y no alega causa ninguna, pues ninguna hubiera podido alegar, sino que pretende, sin más, ser ella honrada con la ajena desgracia. [...] Por eso dice *Dámela aquí, en este plato*, porque tengo ganas de ver muda su lengua. Porque la mujer no quería sólo verse libre de sus reproches, sino insultar también y ultrajar al caído (Juan Crisóstomo, 1956: 40).

Aparece aquí uno de los más interesantes casos de *ampliación* en la exégesis evangélica, mediante el reconocimiento de una marcada subjetividad actancial. Añadiendo el teólogo a Salomé una voluntad de profanación de las reliquias del profeta ausente en los textos bíblicos. Ello podría recordar, por otro lado, a alguna de las fuentes clásicas examinadas que mencionaban el maltrato a la cabeza decapitada de Cicerón por parte de Marco Antonio y Fulvia. Posteriormente, el teólogo continuará haciendo hincapié sobre la naturaleza sangrienta del asesinato, con lo que el tono de la homilía se tornará más violento y efectista, concluyendo en la condena del culpable:

Porque, en primer lugar, ¿quién no había de horrorizarse al contemplar aquella sacra cabeza, chorreando sangre, presentada ante un banquete? Mas no se horrorizó el criminal Herodes, y menos aquella mujer sacrílega. [...] aquella mujer sanguinaria y más furiosa que las Erinies no se conmovió lo más mínimo ante aquel espectáculo, sino que blasonó más bien de su hazaña; sin embargo, si no por otra razón, por aquella sola vista debiera haberse calmado ya su furia. Mas nada

“Noche serena” de Fray Luis de León: “Morada de grandeza, / templo de claridad y hermosura, / el alma, que a tu alteza / nació, ¿qué desventura / la tiene en esta cárcel baja, oscura?” (2012: 53).

de eso sintió aquella mujer criminal, sedienta de la sangre de los profetas. Tal es por naturaleza la lujuria: a quienes domina, no sólo los hace disolutos, sino asesinos. Por lo menos, las mujeres que anhelan el adulterio no se detienen ante el asesinato del marido al que van a deshonorar. Y no uno ni dos, mil asesinatos estarían dispuestas a perpetrar (1956: 42-43).

De esta manera se responsabiliza de nuevo a Herodías de la decapitación del Bautista. Sin escatimar en insultos, Juan Crisóstomo aprecia en ella el símbolo de la conducta perversa de la mujer adúltera, cuya lujuria la impulsará cometer los más atroces crímenes.

Las *Homilías* se alinean por otro lado con la idea de la subordinación de la mujer al hombre que defendía Tertuliano. Al descender de la pecadora primera, había que mantener ciertas precauciones ante lo femenino; de lo contrario, podría acontecer una tragedia, tal como se ejemplificaba en el banquete de Herodes. “Escuchad los que estáis, más de lo debido, sujetos a vuestras mujeres. Escuchad los que hacéis juramentos sobre cosas inciertas y ponéis vuestra perdición en manos de los demás y os abris una sima para vosotros mismos. Porque así, efectivamente, se perdió Herodes” (1956: 42). En cierta manera, el Tetrarca es también responsable de la muerte del profeta al no cumplir con su deber, al ser dominado por la mujer y jurar en vano; en ello reside su perdición. En cualquier caso, junto a los asesinos se encuentra al mártir victorioso, cuya gloria interesa resaltar al predicador para llegar al fin educativo del género:

[...] aun degollado, Juan alzó su voz con más fuerza que nunca. No fue, no, Juan el que sufrió, sino los que perpetraron el crimen contra él. Imitemos también nosotros a esos justos y no nos ensañemos en los pecados de nuestros prójimos [sic], sino, cuando sea menester, echemos un velo sobre ellos. Mostremos un alma filosófica. [...] Esto es lo que nosotros tenemos que hacer también: llorar a Herodías y a tantos como la imitan (1956: 43-45).

En estos términos discurre una de las partes conclusivas de la homilía 48. Después de condenar el asesinato del profeta y sus circunstancias, resaltando el carácter sacrílego de la escena y los pecados que cometen los implicados, así como las consecuencias de sus actos, Juan Crisóstomo traslada al auditorio la importancia de la compasión, necesaria una vez desentrañado el camino recto por parte del fiel.

Aunque de forma más concentrada que Juan Crisóstomo, Jerónimo (347-419) volverá a realizar una lectura exegética del episodio de la decapitación del Bautista en su *Comentario al Evangelio de Mateo*. En esta obra resulta perceptible el conocimiento de las fuentes patrísticas anteriores, así como de la historia y la literatura clásica latina. Así, al situar la acción en el cumpleaños de Herodes, bebe de Orígenes cuando comenta la “impiedad” de estas celebraciones, únicamente compartidas por los egipcios⁸⁶ (Jerónimo,

⁸⁶ Así comenta Orígenes en el citado comentario al evangelio de Mateo : “Or l’un de nos prédécesseurs, étudiant le récit de l’anniversaire de Pharaon rapporté par le Genèse, a expliqué que seul le méchant, car il se complait dans les choses de la génération, fête l’anniversaire” (1970 : 249). Para René Girod, encargado

1999: 153). Por otro lado, tal y como se avanzaba en apartados anteriores, será Jerónimo uno de los primeros autores que sitúa el antecedente de la decapitación del profeta en el episodio de la ejecución de un hombre por parte del cónsul Flaminio para agradar a una cortesana (1999: 153). Sin embargo, una vez que el teólogo realiza la comparación textual, y aunque llega a mencionar también la versión de los hechos aportada por Flavio Josefo en el libro XVIII de las *Antigüedades judías* (Josefo 2017: 1099; Jerónimo, 1999: 154), encuentra más maldad en la muerte del Bautista narrada por el Evangelio, el texto pleno de verdad⁸⁷:

¡Cuánto más perversos Herodes, Herodías y la joven! La que bailó pide como precio sangriento la cabeza del profeta, para tener en su poder la lengua que censuraba un matrimonio ilícito. Esto sucedió literalmente. Pero nosotros hasta hoy vemos en la cabeza del profeta Juan a Cristo, cabeza de los profetas, a quien los judíos hicieron perecer (1999: 154).

En su versión, Jerónimo une la exégesis del texto de Mateo con el cotejo de otras fuentes (Tito Livio, Flavio Josefo), para concluir resaltando el contenido del Evangelio y haciendo hincapié en el martirio del profeta, la muerte del símbolo de Cristo sobre la tierra, ultrajado vilmente por los judíos.

De forma coetánea a Jerónimo, Agustín de Hipona (354-430) desarrollará su inmensa obra filosófica y teológica, en la que dedicará mucho espacio a tratar de forma apologética la figura de Juan el Bautista. Ejemplo de ello son los *Sermones* 94, 288, 289, 307 o el 308, entre los que elige el 94 y el 307 para tratar la muerte del profeta. Sin embargo, a diferencia de la extensión que dedicaban otros autores a la escena de la danza de Salomé, en los *Sermones* apenas es aludido. Para Agustín, la figura del Bautista resulta central, pero los acontecimientos de su vida sólo importan en relación con los conceptos del dogma que se pretende desentrañar. Así, en el sermón 94, lo que interesa al santo de Hipona es demostrar dialécticamente el martirio del profeta: “Lo cierto es que por este mundo no se pasa sin persecución. Pero hay que discernir la causa por la que cada uno la sufre; y solamente serán verdaderos mártires y serán coronados con toda justicia los que luchan por la verdad, que es Cristo” (Agustín de Hipona, 1983: 626-627). Una vez clarificado el concepto del martirio, pasará a tratar el juramento, y, por ende, la figura de Herodes:

Pero la mujer detestable concebía el odio, que, llegado el momento, había de darlo a luz. Cuando lo estaba dando a luz, dio a luz a su hija, hija bailarina. Y aquel rey que tenía a Juan por un santo varón; que, aunque no le obedeciera, le temía por respeto a Dios, se llenó de tristeza cuando se le

de la edición del *Comentario* que se ha manejado, Orígenes cita veladamente en este fragmento a Filón de Alejandría.

⁸⁷ Sobre el valor del Evangelio, Jerónimo afirma: “en las palabras del Evangelio siempre el espíritu está unido a la letra, y lo que a primera vista parece frío se calienta cuando lo tocas” (Jerónimo, 1999: 155).

pidió la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja. Mas, en atención al juramento hecho y a los comensales, envió a un soldado de su guardia y cumplió lo que había jurado (Agustín de Hipona, 1984: 492).

Mediante el análisis de la desviación de Herodes en el asesinato del Bautista, se ejemplifica así la inconveniencia de cualquier juramento, pues sus efectos pueden llevar a tal extremo de alejamiento del ideal de perfeccionamiento humano en el Espíritu. Evidentemente, la cristianización del platonismo por parte de Agustín convierte el mundo de las ideas en un espacio en contacto con lo divino.

Junto a los conceptos del dogma, no interesa a Agustín otro personaje que el profeta. A su manera, el obispo de Hipona sigue la tradición de exégesis evangélica trazada en parte por algunos de sus antecesores. Para Orígenes el ejemplo de la muerte del Bautista terminaba en su exhortación al martirio: “El martirio es un bautismo de sangre para la remisión de los pecados cometidos con posterioridad al bautismo” (Laporte, 2004: 449); Juan Crisóstomo concluía en predicar la compasión como principal instrumento contra el mal, y Agustín elaboraba su doctrina teológica de la gracia, creyendo en el motor del amor como “energía divina que colma nuestra alma y nos fortalece para alcanzar las pasiones de la carne y del espíritu” (2004: 255). De alguna forma, aquí subyace la problemática de fondo sobre la que se asienta el episodio de la muerte del Bautista en el banquete de Herodes: la lucha entre las pasiones frente a la verdad divina, individualizada en la figura del profeta, al que se oponen Herodías y también Salomé, con su baile lujurioso y su perversidad más o menos consciente.

No queda sino concluir en la importancia de la patrística para la configuración de un arquetipo femenino de perversidad que recogerá el siglo XIX. Ciertamente, la literatura apologética llegó a realizar una lectura en clave antifeminista del personaje de Salomé que antes solo se había insinuado en el *Nuevo Testamento*. En estos textos, la danzarina resulta por primera vez subjetivizada abiertamente, aunque ello conlleve inmediatamente a la condena de la figura en tanto que trasunto diabólico o perteneciente al linaje maldito de los judíos. En última instancia, Salomé representará el ejemplo en negativo, útil para la enseñanza de un ideal femenino, que no será otro que la mujer espiritual, casta y humilde, desarrollado por teólogos como Gregorio Nacianceno, Gregorio de Nisa (Bochet, 2007: 21-22) o el mismo Tertuliano:

Mostraos ya ataviadas con los cosméticos y ornamentos de los profetas y apóstoles, tomando la blancura de la sencillez, el rubor de la honestidad, pintados vuestros ojos con la vergüenza y vuestra boca con la discreción, introduciendo en vuestros oídos la palabra de Dios, unciendo a vuestro cuello el yugo de Cristo. Someted vuestra cabeza a vuestros maridos, y estaréis suficientemente adornadas; ocupad vuestras manos en la lana, sujetad vuestros pies en la casa y

agradaréis más que con el oro. Vestíos con la seda de la honradez, con el lino de la santidad, con la púrpura de la castidad. Adornadas de esta forma tendréis a Dios como esposo (2001: 119).

Contra este modelo de sumisión se rebelará Salomé a finales del siglo XIX, atentando contra todos los símbolos de poder y autoridad. Así se fundamenta una de las causas de su obsesiva aparición en los textos patrísticos, en el miedo de los teólogos a una incipiente subversión femenina. Ciertamente, Proclo de Constantinopla había escrito: “Por María, todas las mujeres son bienhechoras. La mujer ya no es maldita [...]. Ahora Eva está curada; la Egipcia, silenciada; Dalila, sepultada; Jezabel, olvidada; y ni a Herodías se menciona ya” (cit. por Alexandre, 1993: 463). Sin embargo, la historia le quitaría la razón al santo; con el tiempo, pese a nutrirse de una realidad diferente a la medieval, en donde aparentemente el progreso liberaba al individuo de las tiranías, Salomé no pudo zafarse hasta muchos siglos después de un ropaje discursivo eminentemente misógino.

2.1.5. VISIONES LEGENDARIAS DE SALOMÉ DESDE LA EDAD MEDIA

Siguiendo la herencia evangélica y patrística, la época feudal producirá numerosas expansiones del episodio de la decapitación del profeta. En estos casos, la imaginación desbordada creará multitud de variantes, entrelazadas a su vez con las festividades populares en honor a San Juan el Bautista⁸⁸ (Dottin-Orsini, 1988: 1178; Réau, 1996: 491). Ello acarreará, además de sustanciales alteraciones en la narración de la historia, una revisión de los personajes y sus motivaciones. En este sentido, se continúa la caracterización negativa de la hija de Herodías, uno de los responsables del martirio de San Juan: “Salomé y sera vue soit comme la reine des sorcières [...]; soit comme une juive errante; soit comme une reine des Ténèbres, organisatrice de sabbats nocturnes” (Bochet, 2007: 29). De esta forma, las imágenes negativas de Salomé se van

⁸⁸ Existen en el calendario dos festividades en honor a San Juan Bautista, el 24 de junio (Natividad) y el 29 de agosto (Martirio). Entre las fiestas populares que señala Réau (1996: 491 y 493-495), merece mencionarse la conocida como la de las *hogueras de San Juan*, celebrada en la noche del 23 de agosto (víspera del día 24), practicada todavía hoy en muchas regiones de España e Hispanoamérica. El carácter mágico de esta festividad popular en ámbito hispánico se refleja en los múltiples testimonios del Romancero: “¡Quién uviesse tal ventura / sobre las aguas del mar / como uvo el conde Arnaldos / la mañana de san Juan!”; “Paseaba el conde Olinos / mañanita de san Juan / a dar agua a su caballo / a las orillas del mar. / Mientras el caballo bebe / Olinos dice un cantar: / -Bebe, mi caballo, bebe / Dios te me libre del mal, / de los vientos de la tierra / y de las furias del mar” (*Romancero*, 2010: 83 y 428). El 24 de junio resulta una fecha importante también en el calendario sueco, que acoge desde tiempos pretéritos la festividad del *Midsommar*, celebración del solsticio de verano y de la llegada del buen tiempo. En la actualidad se sigue realizando la tradicional danza alrededor del árbol de mayo, adornado para la ocasión con flores y cintas decorativas. Esta celebración de la noche de San Juan sueca funcionará como telón de fondo en *Fröken Julie* [*La señorita Julie*] (1888) de August Strindberg, en donde la protagonista asume el trágico papel de una suerte de Salomé vencida que se auto-decapita. En ámbito hispánico, la novela pastoril *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* (1679) de Ana Francisca Abarca de Bolea transcurre también en las vísperas de la festividad del 24 de junio.

transformando con el paso de los siglos; a la danzarina prostituta de los Padres de la Iglesia sucederá la hechicera. Estas relecturas resultarán centrales en el ámbito legendario, donde los actos de la mujer la *mujer fatal* resultarán castigados con diversas muertes (Panofsky, 2003: 61). Tanto la muerte en el hielo narrada en los *Evangelios Apócrifos* como la ascensión de Salomé impulsada por la cabeza decapitada representan algunos de los motivos sobre los que el mito finisecular introducirá notables variaciones; entre ellas, las parodias de Jules Laforgue y Apollinaire⁸⁹. En el ámbito medieval, ambos episodios pueden entenderse como ajustes de cuentas del feudalismo contra la mujer perversa.

El imaginario germánico y su constante lucha entre paganismo y cristianismo (Dottin-Orsini, 1996: 14) aseguró la posteridad a esta figura mediante un curioso caso de sincretismo cultural. Este proceso se construyó mediante la identificación de la diosa de la tormenta Frau Hulda, conocida por su cabalgada nocturna sobre las nubes en la *Wildes Jagd (Caza Salvaje)*⁹⁰, con Salomé, condenada a vagar eternamente por su crimen⁹¹. Esta hechicera errante, otra de las múltiples figuras de la “hechicería femenina germánica” (Caro Baroja, 1969: 71-77), aparece desde el *Canon Episcopi* (s. IX-X), una de las autoridades en asuntos de brujería, que amplificaba la concepción que sobre esta práctica arrojaban ya los textos bíblicos (Deuteronomio 18, 10-12 y Crónicas II, 34, 6) (Howe, 2016: 25-28). Este texto, a pesar de su intención combativa contra las supersticiones (Lederer, 1980: 180-181), detalla la *Caza Salvaje* en la que cabalga Herodías-Salomé⁹², junto con Diana y una multitud de mujeres acompañadas por animales:

There are some criminal women who, seduced by the illusions and phantoms of the Devil, have placed themselves under the joke of Satan; and they believe and assert that during the night they ride and roam with Diana, Goddess of the Heathens, or with Herodias and an innumerable crowd of other women, astride on certain animals, and that they traverse great distances in the silence of darkness (cit. por Kloss, 1908: 83).

⁸⁹ V. §2.2.3.5.

⁹⁰ La conocida como *Wildes Jagd [Caza Salvaje]*, la procesión de multitud de personajes condenados por sus pecados a vagar eternamente, representa un importante motivo folklórico según el *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson. Una vez clasificado con el número E 501, el folclorista estadounidense diferenciará en su estructura más de setenta variantes (1966: 463-466), recogiendo una descomunal bibliografía de cada una de ellas. Este motivo podría entenderse como una suerte de aquelarre, aunque por lo heterogéneo de sus participantes no se lleguen a los excesos diabólicos de la brujería pura. En este sentido, puede compararse la hiperbólica crónica del conocido Auto de Fe celebrado en Logroño entre el 7 y el 9 de noviembre de 1610, reeditado en 1811 con unas ácidas anotaciones de Moratín (1999: 67-79).

⁹¹ En ámbito germánico florecieron las leyendas sobre seres malditos, errantes y atormentados que tanto gustaron al Romanticismo. Así, Heine reelabora en *Atta Troll* la leyenda de esta errante Herodías, al igual que la historia del holandés errante (Heine, 1992: 147-151), que pasará más tarde a la ópera de Wagner. Por su parte, como se recogerá en apartados posteriores, a mediados del XIX, Eugène Sue vinculará a Herodías-Salomé con la leyenda del judío errante.

⁹²A pesar de referirse a Salomé, los textos medievales suelen hacer referencia a Herodías; recuérdese la confusión entre los nombres de madre e hija que se venía produciendo desde los *Evangelios Apócrifos* y la obra de Orígenes (v. §2.1.4).

Erwin Panofsky refiere una segunda metamorfosis en el personaje cuando el nombre de la diosa “Fru Helde” fue asimilado fonéticamente con el nombre flamenco “Verylde”, identificándose así al personaje con santa Verelda (en latín *Pharaildis*) (Reimarus Secundus, 1907, 47). Posteriormente, en el siglo XII, el canónigo Nivardus de Gante en el *Ysengrimus* “transformó el relato bíblico de la muerte de San Juan Bautista en una historia de amor”⁹³ (Panofsky, 2003: 61). Así, se otorgará aquí por vez primera a una Salomé enamorada de ese rasgo de subjetividad que luego rescataría la monumental *Deutsche Mithologie* (1835) (2014: 236-237) de Jacob Grimm y que pasaría al *Atta Troll* (1843) de Heine, en la construcción del mito romántico.

En época feudal se produjeron más ampliaciones de la historia de la muerte del Bautista y del castigo de Salomé. Ejemplos de ello aparecen en textos como la *Leyenda dorada* (1264) de Santiago de la Vorágine o la *Historia Eclesiástica* de Nicéforo Calixto Xanthopoulos. En esta última obra de principios del siglo XIV, después de la descripción del pecaminoso banquete y la lujuriosa danza de la joven (Dottin-Orsini, 1996: 74-75), se narra con ironía y autocomplacencia la muerte de Salomé en un río helado, siguiendo una suerte de “ semejanza invertida⁹⁴” con la muerte del Bautista:

Se le ocurrió entonces hacer un viaje en invierno, y en el camino se encontró con un río que por razón del frío se había congelado, de manera que de una a otra orilla sólo se veía una continua superficie de hielo. Para vadearlo mejor, echó pie a tierra, pero tan pronto como se introdujo en él el hielo vino a resquebrajarse (por designio divino), de suerte que se hundió en el agua hasta el cuello. Moviendo la parte inferior del cuerpo, bailaba dulcemente, no ya en tierra sino dentro del agua; pero la malvada cabeza, congelada por la fuerza del frío y del hielo, quedó con ello herida y separada del resto del cuerpo, si bien no por obra de hierro o espada, sino de las placas de agua helada. Representaba así un espectáculo de danza mortal, bajo los bloques de hielo, que refrescaba en quienes la veían la memoria de lo que había hecho (cit. por Peri Rossi, 2004: 39).

Pese que se podría identificar como modelo a este fragmento las fuentes evangélicas analizadas en apartados anteriores, resulta más radical en este caso la valoración negativa de Salomé, ausente en los *Evangelios Apócrifos* y que Nicéforo recoge de una fuente más directa, los comentarios a la vida de San Juan de Simeón Metafrastes, hagiógrafo bizantino del siglo X (Gili Gaya, 1970: 9). En ambos historiadores, la muerte y decapitación de Salomé en el hielo⁹⁵ funciona como castigo a sus crímenes; su condena

⁹³ Panofsky deja claro cómo a pesar del actual desconocimiento de la versión de Nivardus, en su momento supuso una notable eclosión sobre el tema de Salomé en las artes plásticas. A este respecto, el historiador alemán cita varias obras: un cuadro suabo sobre la decapitación del Bautista de hacia 1400, conservado en la Württembergische Staatsgalerie de Stuttgart y dos obras más de Pieter Cornelisz van Rijck y de Guercino, respectivamente (Panofsky, 2003: 62 y n.41).

⁹⁴ Pese a que ambos mueren decapitados, sus respectivas muertes adquieren connotaciones antitéticas: frente al martirio del hombre santo, la ejecución y castigo divino de la pecadora.

⁹⁵ Resulta poco conocida la confusión entre esta leyenda de la muerte en el hielo de Salomé con el mito clásico de las ninfas de los ríos en ámbito leridano, donde se decía haber visto al espectro de Salomé, así

consistirá en danzar hasta la muerte, que le alcanzará en forma de ejecución divina. Así conformada pasará la leyenda a hagiógrafos del siglo XVI como el cardenal Baronio o Lippomano y Surio, que constituirán el gran corpus hagiográfico *Vitae sanctorum* (1575) (Gómez Moreno, 2008: 24-25). Impulsada por estos textos, la historia alcanzará una inusitada popularidad, llegando incluso al ámbito hispánico, a las obras de Pedro de Ribadeneyra o Jerónimo Román de la Higuera, llegándose a identificar Lérica⁹⁶, a partir de unos textos atribuidos a Flavio Lucio Dextro (s. IV)⁹⁷, como el lugar de la muerte de la princesa hebrea (Gili Gaya, 1970: 11-14). Se puede apreciar así la larga trayectoria textual de un motivo que en el mito finisecular variará su importancia dependiendo de los diferentes autores, pero que en el ámbito religioso era indispensable, en tanto que ajusticiamiento de la culpable de la muerte del Precursor de Cristo.

Por su parte, Santiago de la Vorágine ahondará más en la figura del Bautista, dedicándole el capítulo CXXV de *La leyenda dorada*, donde se produce una suerte de *amplificatio* de la historia narrada por los evangelios canónicos. Este procedimiento resulta de vital importancia en las narraciones hagiográficas, cuyo objetivo se acerca siempre a la exaltación de las gestas de un héroe⁹⁸ (Gómez Moreno, 2008: 50-53). En el caso de la narración sobre la muerte del Bautista, Santiago de la Vorágine añade episodios posteriores al óbito: la cremación de su cabeza, la recogida de sus huesos y el hallazgo y

como a su madre y a su padrastro Herodes, bailando entre los árboles del río, y arrastrando a su danza enloquecida a todos los viandantes que se acercaran a la ribera (Gili Gaya, 1970: 7). La decapitación podría explicarse además por la confusión con otros martirios femeninos, como los de Santa Oliva de Palermo o Santa Juthwara de Dorset (Inglaterra). La primera, apresada por los vándalos, que habían conquistado Palermo en el año 454, fue decapitada al no renunciar a su fe. En algunas de sus representaciones, como en la estatua que se halla en el interior de la catedral de Palermo, se la ve pisoteando la cabeza cortada de un varón (por su turbante, posiblemente un “infidel”). En cuanto a Santa Juthwara (su nombre modernizado daría “Judith”), su decapitación se originó por los celos de su madrastra a la vida piadosa de la joven. Cuenta la leyenda que en el lugar en donde se produjo el ajusticiamiento, nació un manantial.

⁹⁶ La muerte de Salomé en Lérica, aunque históricamente inexacta, puede explicarse debido a la creencia popular relativa a que el destierro de Herodes y Herodías (a los que según dice la leyenda, acompañaría Salomé), narrado como se verá por Flavio Josefo y por Santiago de la Vorágine, terminó en España (Gili Gaya, 1970: 12). A partir de la popularización de unos textos atribuidos a Flavio Lucio Dextro en los que se hablaba de Lérica como el lugar de la muerte de Salomé, se puede hablar de una amplia tradición literaria hispánica que llegará hasta el siglo XVIII (1970: 13-18).

⁹⁷ Gili Gaya recoge este texto latino atribuido a Flavio Lucio Dextro: “Herodias vero saltans super Sicorim, flumen Ilerdae, glacie concretum submersa miserabiliter periiit” (cit. por Gili Gaya, 1970: 13).

⁹⁸ Ángel Gómez Moreno estudia a través de multitud de ejemplos las similitudes del santo y el héroe épico: “A bulto, se percibe una comunión de elementos que en el hecho de que ambos son morigerados y se muestran disciplinados hasta el extremo; uno y otro, también, hacen gala de su prudencia y su mesura en grado insuperable, son capaces de guardar la más estricta de las abstinencias, de observar los votos más duros e incluso de fustigar sus carnes. [...]. Santos y héroes se ven forzados a superar las continuas pruebas a que son sometidos por fuerzas adversas, contrarias al principio del bien y el orden” (2008: 52-53). Este último aspecto, que Gómez Moreno ilustra en el caso del Cid, también puede ser claramente aplicable al caso del Bautista; su defensa de la Verdad y las denuncias al matrimonio incestuoso de Herodes se oponen al orden político, percibido por el santo como corrupto.

reubicación de sus reliquias. Precisamente así finaliza el capítulo, identificando los lugares en los que se encontraban alguno de los miembros del santo: la cabeza en Poitiers y uno de sus dedos en Normandía (Santiago de la Vorágine, 2016: 554). De esta forma se cumplía uno de los objetivos principales del género hagiográfico medieval: publicitar determinados monasterios e iglesias, fomentando así el negocio que suponía la peregrinación de los fieles, ávidos de encontrar reliquias milagrosas (García Gual, 2003: 287; Gómez Moreno, 2008: 115-116). Junto a esta expansión motivica, Santiago de la Vorágine perfiló un notable desarrollo de los personajes, advirtiendo siempre sus múltiples fuentes (Flavio Josefo, la *Historia Escolástica*⁹⁹, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Agustín, Rabano Mauro). En este sentido, caracteres como Herodes se enriquecen, examinándose otras motivaciones que en textos anteriores no existían.

En esta obra se referirá con detalle el enamoramiento de Herodes Antipas por Herodías y las denuncias del Bautista a su relación incestuosa, al ser su mujer esposa de Herodes Filipo, hermano de Antipas. Cansados de los insultos del profeta, los amantes urden un plan para asesinarlo, en el que intervendrá Salomé, que danzará y pedirá la cabeza de Juan por instancias de su madre. Ante esto, Herodes fingiría tristeza, pero accedería a los deseos de la joven al tiempo que culminaba sus objetivos secretos (Santiago de la Vorágine, 2016: 547). Así, *La leyenda dorada* aumenta el número de culpables que tendrán que pagar su responsabilidad por el doble martirio: la decapitación y la posterior combustión de los restos del santo. En relación con este último, el texto se extiende en el odio que Juliano el Apóstata sentía por el profeta, de forma que, intentando impedir los milagros acaecidos en torno a su sepulcro, ordenó recoger sus restos y quemarlos en hogueras¹⁰⁰. Como consecuencia, la ira divina resultará implacable, causando la podredumbre del cuerpo del gobernante o la propia muerte, acaecida de forma misteriosa por una flecha lanzada contra Juliano desde un lugar indeterminado (2016: 551-552). Pero los castigos a los responsables de la decapitación no se mostrarán menos terribles.

⁹⁹ Santiago de la Vorágine distingue en su obra entre la fuente llamada *Historia Escolástica* o *Eclesiástica* y la obra de Beda el Venerable (672-735), autor de la *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*. Con la primera fuente, puede hacerse referencia a multitud de textos precedentes, como los de Eusebio de Cesarea (263-339), Sócrates de Constantinopla (380-450) o Sozomeno (400-450).

¹⁰⁰ Este hecho dificultó la atribución de los restos del Bautista a los monasterios que decían poseerlos. Sin embargo, posteriormente se afirmó que la combustión del cadáver del profeta no había sido total, por lo que recomenzaron así las disputas entre santuarios declarando tener alguno de los miembros del santo, sobre todo la cabeza decapitada: sólo en Italia se llegaron a conocer cinco ejemplares. También en España se ha afirmado la posesión de alguno de los miembros del Precursor, concretamente la mandíbula, ubicada supuestamente en la basílica de San Isidoro de León (Réau, 1996: 491-492).

En primer lugar, el texto se centra en Herodes y Herodías, cuyos crímenes se juzgarán doblemente; por un lado, por motivo de su relación pecaminosa, ya denunciada por Beda el Venerable: “También está prohibido unirse a una cuñada, porque por su anterior unión se hizo carne del hermano. Por esta causa fue decapitado y pereció en santo martirio san Juan Bautista, [...] a causa de la verdad, lo que quiere decir por Cristo” (2013: 82). Sin embargo, el hecho de maquinar la decapitación funcionará como agravante; después de las luchas de poder de Herodes en Roma, será desterrado por Calígula, siguiéndole Herodías, y terminando una vida llena de miserias en Lyon¹⁰¹ (Santiago de la Vorágine, 2016: 549; Flavio Josefo, 2017: 1121-1122). La leyenda haría a Salomé (en cuya historia oficial aparece casada con Aristóbulo) acompañar a sus padres, muriendo después, como ya se ha visto, en un río helado. En cuanto a la mujer del Tetrarca, *La leyenda dorada* ofrecerá otro final a su maldad:

A propósito de Herodiades hay quien dice que ni murió en el destierro ni siquiera llegó a ser desterrada, sino que, estando en la sala del festín con la cabeza de Juan en las manos, mostrándola al público con grandes risotadas y profiriendo contra ella gravísimos insultos, de pronto, por permisión divina, la cabeza sopló sobre el rostro de la pérfida mujer y que ésta cayó al suelo repentinamente muerta (Santiago de la Vorágine, 2016: 554).

Se aparta así el autor de su discurso mixto histórico-hagiográfico plagado de erudición para adentrarse en terreno legendario. Sin embargo, aunque niegue todo el crédito y fiabilidad de las murmuraciones frente a la autoridad de las crónicas escritas¹⁰², continúa bajo este prisma al referirse a la muerte de Salomé:

En cuanto a su hija la bailarina, dicese que, estando en una ocasión patinando sobre la superficie helada de un río, al quebrarse inesperadamente el hielo cayó al agua y se ahogó. Sin embargo, una crónica asegura que un día la tierra se abrió bajo sus pies y se la tragó viva. Ambas versiones pueden conciliarse (2016: 554).

Se aprecia así cómo estos textos medievales presentan todavía mayores innovaciones que los testimonios patrísticos. Pese a las valoraciones morales de los Padres de la Iglesia sobre los comensales del festín de Herodes, rara vez salen de la lógica textual exegética;

¹⁰¹ En este caso sí se podría señalar la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea como fuente concreta para Santiago de la Vorágine, que se remonta a su vez a Flavio Josefo: “Narra asimismo que Herodes cayó del principado por culpa de Herodías, y que fue relegado con ella a la ciudad de Viena en la Galia” (Eusebio de Cesarea, 1950: 40). Flavio Josefo narra el destierro de Herodes y su esposa de forma semejante, tanto en el libro II de *La guerra de los judíos* (2007: 294), como en las *Antigüedades judías*, situando el final de los días de Herodes y su mujer en Lúgduno de la Galia, la actual Saint-Bertrand de Comminges: “Cayo, que consideraba ya creíble la acusación de intento de rebelión, lo desposeyó de la tetrarquía, que agregó al reino de Agripa, mientras que a él lo condenó al destierro para el resto de sus días, asignándole para vivir y residir la ciudad de Lúgduno, situada en la Galia” (2017: 1122). Después de Flavio Josefo, estos hechos serán recogidos por historiadores como Hegesipo, en el siglo II (Gili Gaya, 1070: 8), hasta llegar a la narración de Anatole France (1907: 614-615). A pesar de ello, la divulgación de esta línea legendaria no influirá en el mito finisecular.

¹⁰² Siguiendo la lógica feudal, prima el prestigio de la palabra escrita (reflejo de la escritura divina) frente a la oralidad (Rodríguez, 1990: 76-77).

ante todo prima el texto evangélico a comentar. Por contraposición, Santiago de la Vorágine y Nicéforo Calixto fundamentan sus discursos a través de fuentes sagradas e historiográficas, pero se consideran ya “creadores” de una obra autónoma, no tanto al servicio de textos anteriores que se disponen a glosar sino al servicio de una verdad histórico-divina.

Los añadidos de todos estos testimonios al episodio de la degollación presentada en los Evangelios pervivieron con gran fortaleza. Al mismo tiempo, muchos de los motivos bíblicos gozarán de una gran recurrencia en las representaciones de los misterios¹⁰³ franceses y alemanes (Frenzel, 1976: 269), cuyo mensaje antifeminista¹⁰⁴ y condenatorio a los responsables del crimen perdurará hasta el siglo XVIII. Por su parte, la literatura desde la época renacentista hasta la Ilustración no produjo grandes innovaciones en el tratamiento del tema, perpetuando en términos globales una imagen “pedagógica” de Salomé, personaje secundario en relación con San Juan Bautista. La figura del profeta resultará siempre la encarnación del Bien, sobre todo en ámbito luterano (Dottin-Orsini, 1988: 1179; Bochet, 2007: 30-33). Resultará por tanto la perspectiva moralizante y formalmente conservadora la clave con la que se accede a las imágenes de la Salomé dieciochesca, siempre en un segundo plano con respecto a la tragedia de la decapitación del mártir. En esta época, se difuminaría tanto la trama en favor de la pedagogía, como ya ocurría en el siglo XVI. En este sentido, merece citarse la obra de George Buchanam *Baptistes, sive calumnia* (1577)¹⁰⁵, en donde el santo quedará convertido en pretexto para desarrollar una reflexión sobre el buen gobernante. Esta obra y otras contemporáneas son notables representantes de una profusa corriente dramática¹⁰⁶

¹⁰³ Entre ellos, el *Mystère de la Passion et la Vengeance de Jésus Christ* (s.XV) de Eustache Mercadé o el *Mystère de saint Jean-Baptiste*, que tuvo lugar en Chaumont en el s. XVI (Bochet, 2007: 30-31).

¹⁰⁴ En el imaginario occidental perdurarán las imágenes negativas de la mujer de las que ya se ha hablado. Surgidas en torno a la Antigüedad Tardía, serán popularizadas en forma de patéticas representaciones escultóricas en los capiteles y tímpanos de las basílicas románicas. Jacques Le Goff ejemplifica esta ideología anti-femenina en el célebre tímpano de la abadía francesa de San Pedro de Moissac (s.XII), en donde la habitual serpiente muerde los senos y el sexo de una mujer desnuda, clara alegoría del rechazo a la carne (Bochet, 2007: 31-32).

¹⁰⁵ Sobre esta obra del humanista escocés recibió noticias Stéphane Mallarmé a través de su amigo Eugène Lefébure en carta del 30 de noviembre de 1864 (cit. por Mondor y Jean-Aubry, 1945: 1140), justo en la época en la que el poeta estaba inmerso en la primera fase de composición de su *Hérodiade*. En cualquier caso, la obra del autor simbolista transcurriría por derroteros muy distintos.

¹⁰⁶ Dada la recurrencia del tema, cabría hablar casi de una suerte de subgénero trágico desde el siglo XVI al XVIII, lo que Dottin-Orsini (1988: 1179) llama “tragedias de San Juan”, recurrentes sobre todo en ámbito germánico. Este estudio, así como el citado de Marc Bochet (2007: 34) y Elisabeth Frenzel (1976: 270) aportan títulos como *Johannes Decollatus* [*Juan degollado*] (1546), de Jacob Schoepper y ejemplos de las habituales tragedias neoclásicas sobre el personaje: *Der Tod Johannes des Täufers* [*La muerte de Juan el Bautista*] (1771) de Ludwig F. Hudemann y *Dramatisierte Geschichte Johannes der Vorläufer* [*Historia dramática de Juan el Precursor*] (1793) de Leonard Meister.

que se sirvió de la figura del Bautista (Frenzel, 1976: 270), centrándose en diferentes episodios de su vida, así como en las circunstancias de su muerte.

2.1.5.1. EL MOTIVO DE LA DECAPITACIÓN DEL BAUTISTA EN ÁMBITO HISPÁNICO

La religiosidad de los misterios europeos sobre la decapitación del Bautista del siglo XV será compartida en ámbito hispánico, en obras que, una vez más, se centrarán en el martirio del profeta como modelo ejemplarizante. Por tanto, resultará la figura del Precursor de Cristo el centro de las representaciones, y la hija de Herodías (todavía sin nombre) el desdibujado brazo ejecutor de los designios de su perversa madre. Dejando a un lado la multitud de testimonios que tratan diversos episodios de la vida del Bautista (nacimiento, predicación, ascetismo), Lida de Malkiel sitúa en el siglo XVI los primeros reflejos declarados de la influencia de Flavio Josefo al tratar el episodio de la decapitación del profeta. Según el historiador judío, Antipas ejecuta al predicador temiendo el gran apoyo popular que cosechaba, hecho que de alguna forma podía restar autoridad al gobernante (Josefo, 2017: 1099). Este motivo del temor de Herodes al Bautista como causa de la decapitación fue muy difundido en el Siglo de Oro, como lo muestran las obras de Fray Antonio de Guevara y de Pedro Mejía. El primero, en las *Epístolas familiares* (1539-1541), llega a afirmar que “Herodes [...] en más temía y aún temía a solo San Juan Bautista que a todo el reino de Judea (cit. por Lida de Malkiel, 1977: 162). Por su parte, en la *Silva de varia lección* (1540), Mejía amplía las motivaciones de Antipas:

Aquel más que profeta San Juan Bautista fue el primero que recibió muerte por mandar miedo del rey Herodes, y esto en defensión de la verdad, porque reprehendía aquellas bodas y el casamiento incestuoso de Herodías, según escribe el bienaventurado Evangelista San Lucas, o según quiere Josefo, porque, viendo el gran concurso y multitud de gente que siempre a él venía, tuvo sospecha y temor no le levantase algún alboroto, y así justamente se podría decir San Juan las primicias de los mártires (cit. por Lida de Malkiel, 1977: 162).

De esta forma, el humanista sevillano aúna en su obra la recepción de la fuente bíblica e histórica. Siguiendo a Lucas, aduce como causa de la ejecución las denuncias del profeta en torno a la ilegitimidad del matrimonio de Herodes, mientras que para Josefo (así como sugería también Mateo), el profeta es ajusticiado para prevenir una rebelión popular.

El objetivo primordial de estos textos, como se puede deducir, corre parejo a la exaltación del Precursor de Cristo a través de una visión sacralizada del personaje que continúa en el humanismo hispánico, así como en la poesía de corte más clasicista. Así ocurre en las *Rimas* de Lupericio Leonardo de Argensola, tal y como se aprecia en los tercetos “En la fiesta de las cadenas de San Pedro”:

De David en el trono el gran tirano,
que profanó la ley entonces santa
por adular a un príncipe romano,
cortar quiso furioso la garganta
del verdadero justo, Dios y hombre
(tanto fue el miedo y la ambición fue tanta);
y el que en parte del reino y en el nombre
le sucedió, cortó la del Profeta,
a quien el gran bautismo dio renombre;
cuya virtud y santidad perfecta
confiesa el duro hebreo, y que en castigo
desta muerte después le venció Areta¹⁰⁷
(Argensola, 1950: 160-161, vv.1-12).

Se prosigue aquí el cuestionamiento de la legitimidad de gobierno de Herodes y sus pactos con Roma. Sin embargo, el poeta hace hincapié en el crimen cometido contra el hombre santo, que será castigado con la derrota militar. De esta forma, Argensola se remonta una vez más a la fuente hipotextual histórica de las *Antigüedades Judías*, donde Flavio Josefo daba una doble explicación al ataque de Aretas IV, rey de los nabateos. En primer lugar, el rey se manifestaba airado por el abandono de Herodes a su hija Phasaelis para tomar a Herodías; sin embargo, Josefo habla también de la existencia de un “rumor popular” que atribuía la derrota de Antipas “en represalia por la muerte de hombre tan insigne” (Josefo, 2017: 1098-1099). Ya sea por las intrigas familiares (su relación incestuosa) o por los crímenes cometidos, condenados directamente por Dios, Herodes resultará uno de los personajes relacionados con el mito de Salomé más denostados por su falta de juicio.

Junto a las breves menciones de los motivos bíblicos de las obras anteriores, y de forma paralela a los misterios europeos ya mencionados, la figura de Salomé adquiere algo más de protagonismo¹⁰⁸ en una serie de textos hispánicos “dramatizados” (Pérez Priego, 1981: 185) que tratan sobre el mitema de la decapitación. En los *autos* del siglo XVI, aunque de forma breve y sin ser llamada por su nombre, la princesa hebrea hará algunas apariciones, destacando los casos del *Auto de la degollación de Sant Juan Baptista* (*Códice de autos viejos*, datado entre 1570 y 1578) y el *Auto de la degollación de Sant Jhoan* (*Códice de 1590*). Ambos textos se construyen a base a ampliaciones del episodio de la degollación. En tanto que la fuente evangélica resulta la referencia primordial para estos autos, en ellos se hallan a su vez la totalidad de motivos en Mateo y Marcos. Así, en el caso de la primera obra, a lo largo de poco más de trescientos sesenta

¹⁰⁷ En la presente cita se ha modernizado en parte el léxico, evitando los arcaísmos más oscuros.

¹⁰⁸ Posee mucho interés el caso del *Primaleón* (1512), novela de caballerías atribuida tradicionalmente a Francisco Vázquez, en donde, en estrecha relación con el martirio del Bautista por parte de Salomé, aparece el motivo de la mujer perversa que causa la muerte del santo (Gómez Moreno, 2008: 174).

versos en quintillas se dramatizan los motivos tradicionales del mito: los anatemas del Bautista a Juan por su relación incestuosa con la mujer de su hermano, encarcelamiento del profeta, danza de Salomé a causa de la celebración del cumpleaños de Herodes, petición de la cabeza del Bautista por parte de la joven (siguiendo las instrucciones de Herodías), la decapitación y la escena final en la que los seguidores recogen el cuerpo de Juan para darle sepultura. Pero como se avanzaba, junto a esta fidelidad al hipotexto, el auto introduce numerosas ampliaciones. Entre ellas, destaca la presencia de nuevos personajes (el consejero, el paje, el alguacil, el verdugo), el inicio de la obra que recoge las preocupaciones de Herodes y su temor a las revueltas populares (al haber tomado a la mujer de su hermano y por la predicación del Bautista) (*Códice de autos viejos*, 1988: 91-93, vv.1-35) y la escena final, un amplio parlamento entre Santiago y San Andrés, que entran en escena para dar sepultura al cadáver del profeta (1988: 104-106: vv.306-365).

Al margen de las escasas innovaciones mitémicas que aporta el auto, resulta innegable su calidad dramática. En este sentido, se introduce una notable “intensificación de los elementos patéticos de la fábula, como se advierte en la truculenta escena de la degollación -que, según indica la acotación, se desarrollaría con gran realismo a los ojos del espectador¹⁰⁹” (Pérez Priego, 1981: 185). Ello obedecería a la catarsis última del auditorio, que quedaría sobrecogido ante la escena presenciada. Se alcanza así la intención última del auto sacramental, en tanto que unión perfecta entre dogma y espectáculo (Wardropper, 1967: 28-29). En otras palabras, el auto, en tanto que “espectáculo sacralizante y popular”, se dirige “a suscitar la piedad del espectador y a estimular su fervor devoto ante los misterios de la religión católica” (Pérez Priego, 1981: 186). En este sentido, las palabras de Santiago del final del auto poseen un carácter esencialmente moralizante:

¡Oh inocente Precursor,
solo electo entre los escogidos!
¡Oh santo predicador,
y tal que entre los nacidos
nunca nació otro mejor!
¡Oh hacha que nos mostraste
la nueva luz verdadera!
Haznos, pues nos alumbraste,
ser firmes en la carrera
que en el mundo predicaste
(*Códice de autos viejos*, 1988: 106, vv.351-355).

¹⁰⁹ Para la consecución de este realismo escénico se podían emplear recursos tan efectistas como la utilización de una cabeza de cordero, así como la simulación de la sangre con pintura de color rojo o almagre (Pérez Priego, 1981: 185, n.10)

Nos hallamos así ante una puesta al día (dramatizada) de los dogmas predicados por San Juan Crisóstomo en sus invectivas contra Salomé y Herodías, trasuntos claros del diablo en su lucha contra el representante de Cristo. En estos textos, el profeta adquiere relieve de verdadero protagonista de la historia, glorificado en su victoria y defensa de la Verdad.

Siguiendo la tradición religiosa, el personaje de Salomé posee un carácter secundario, y su petición de la cabeza cortada del Bautista resulta fruto únicamente de los mandatos de su madre (1988: vv.153-165). El personaje de Salomé en este auto, así como la cortesía en su petición, se encuentra a una distancia abismal de la Salomé de finales del siglo XIX, epicentro del mito moderno. Frente al sujeto femenino que *exige* su trofeo exaltando su subjetividad y su sexualidad, nos hallamos todavía ante el siervo feudal, que demanda la cabeza como premio a su danza, siguiendo las órdenes de su madre:

De favor tan señalado
mi corazón mucho dista.
Dame, rey muy ensalzado,
la cabeza del Bautista
que tienes aprisionado.
Y si me la das cortada
en este plato metida,
no sólo quedo pagada,
mas quedo toda mi vida
para servirte obligada
(*Códice de autos viejos*, 1988: 99-100, vv.201-210).

Por contraposición, el carácter maligno de Herodías se exaltará en gran medida, al igual que se continuará produciendo de forma tópica en el tratamiento misógino del personaje en el *Auto de la degollación de Sant Jhoan* (Pérez Priego, 1981: 186). De manera más concentrada que en el texto de 1590, el auto del *Códice de autos viejos* no deja recurrir a una enervada intervención de Herodías, cumplido ya su deseo criminal:

¡Oh cabeza ensangrentada
de aquel Baptista verboso!,
ahora en verte cortada
está mi alma en reposo
y mi injuria castigada.
¡Oh lengua, tú que solías
ser fuente de santimonia!,
ya se acabaron tus días
y el departir que tenías,
ya de ti no habrá memoria
(*Códice de autos viejos*, 1988: 103, vv.285-295).

En este patético parlamento que se dirige a la cabeza cortada del Bautista está ausente la perversidad erótica del mito de finales del XIX, horizonte ideológico radicalmente distinto de la religiosidad del auto del siglo XVI, época no obstante de transición entre los sistemas ideológicos que Juan Carlos Rodríguez denominaba *animismo* y

sustancialismo (1990: 59-61). En cualquier caso, se anuncian aquí acusadas imágenes de maldad femenina, que no desentonan con el imaginario misógino de finales del XIX.

Pocas décadas después de las representaciones de estos autos, encontramos más apariciones del personaje bíblico. Entre ellas, destaca una nueva creación para las tablas, aunque con los moldes de un género tan radicalmente diferente del auto como el entremés, en *El Retablo de las Maravillas (Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, 1615), de Miguel de Cervantes. Pese a lo aparentemente superficial de la aparición de la princesa hebrea en esta pieza, una lectura más profunda puede arrojar sorprendentes resultados.

CHIRINOS. Esta doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la Vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.

BENITO. ¡Esta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochacha! -Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañuelas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas (2012: 98).

Aquí, Cervantes se sirve de un género en apariencia frívolo para recordar al auditorio una danza de tal espectacularidad que ganó la cabeza del Bautista. Sin embargo, por debajo del tono festivo del género y de la ironía de la escritura cervantina, aparece una pulsión erótica desconocida en testimonios anteriores, y que en este caso (a pesar de los juegos de palabras y equívocos¹¹⁰) resulta exaltada hasta límites impensables: “Eso sí, sobrino. ¡Cánsala, cánsala, vueltas y más vueltas! ¡Vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!” (2012: 100). En esta ocasión, la figura de Herodías-Salomé¹¹¹, deja de ser un simple motivo decorativo para ejercer un papel importante en la estructura del entremés, que se abre con una suerte de castración (el debilitado Sansón sepultado por el templo, una vez que Dalila le ha cortado el cabello) y se cierra con otra, al hacer referencia a la decapitación del Bautista.

¹¹⁰ Como ejemplo del juego de equívocos sexuales, para Molho, Cervantes emplea *castañetas* en el fragmento citado haciendo referencia tanto al instrumento de percusión como al diminutivo de *castaña*, “denominación erótico-vulgar del sexo femenino” (1976: 130).

¹¹¹ Pese a que la lectura de Mauricio Molho aporta mucha luz en el análisis de la obra cervantina, no se comparte completamente su lectura psicoanalítica a la hora de justificar el hecho de que Cervantes hable de Herodías en lugar de Salomé; para Molho, esta elección de la madre en lugar de la hija hace adquirir un marcado carácter fálico y transgresor a la figura (1976: 2011). Sin embargo, el tema ha de explicarse de forma más sencilla: como ya se viene repitiendo a lo largo de este trabajo, existe una tradición textual que parte desde los Evangelios Apócrifos y que difundirá posteriormente Orígenes, confundiendo el nombre de Salomé con Herodías, aunque sabemos que se hace referencia a la hija, pues sólo ella llevará a cabo la danza. De esta forma, Cervantes no hará sino sumarse a esta larga tradición. V.§2.1.4.

La alusión a las dos castraciones bíblicas masculinas sirve de marco a la representación del retablo y su compleja estructura especular¹¹², plagado de símbolos fálico-sexuales (un toro desbocado, ratones, la lluvia fecundadora del Jordán, leones y hasta un oso colmenero) (Molho, 1976: 206-210). Todo ello contrasta con la situación de presunta pureza de la hija del alcalde Juan Castrado y con la impotencia sexual de todos los personajes (aludida desde sus propios nombres: Benito Repollo, Juan Castrado, Pedro Capacho), que, a excepción del gobernador, se muestran en todo momento extremadamente excitados. De esta forma, la representación cervantina de la danza de Salomé va más allá de las apariencias, constituyendo uno de los antecedentes a la “desmitificación” o subversión de mitemas (Martínez-Falero, 2013: 490 y 492) sobre la que se profundizará más adelante. En este caso, sobre el mitema de la danza, se producirá una particular relectura: el autor del Quijote despoja a la danzarina de la tradicional perversidad diabólica que recalca la patrística, y lejos de condenarla como la asesina del santo, se regocija irónicamente ante su donaire.

Esta perspectiva burlesca del personaje se completa además con un moderno juego metateatral sugerido; la actuación de la joven representa una ficción profundamente engañosa en tanto que el retablo está vacío y todas las apariciones son fruto de la sugestión que los titiriteros producen en el auditorio de crédulos espectadores. De esta manera, Cervantes recalca la naturaleza metaficcional de su obra, que invita a reflexionar sobre las formas cambiantes del arte y de los temas que puede presentar con total libertad. Ello se pone en evidencia ante la “descontextualización” (Martínez-Falero, 2013: 490) del motivo de la danza, que sale del espacio bíblico-religioso y se actualiza en una “estilización paródica y burlesca” (Canavaggio, 1977: 164-167). Así, de danzar ante el Tetrarca, Salomé pasa a actuar en la imaginación de unos rústicos acompañantes que quieren bailar con ella la zarabanda y la chacona. Cervantes desarrolla en estos términos las posibilidades del entremés para realizar una original parodia de un personaje bíblico ya plenamente fosilizado en la iconografía del Siglo de Oro. Así se deduce de algunos ejemplos más del tratamiento del mito a lo largo del XVII.

¹¹² Para Molho, “el juego de las construcciones especulares es múltiple. El espejo veraz [...] es [...] el de los titiriteros de Tontonelo que presentan a los Castrado, Capacho y Repollo la exacta imagen de sus incógnitas interioridades. Es más, el *Retablo de las Maravillas* es propiamente folklórico porque su espectáculo, como el de las pinturas de la tradición, es un espejo de verdad. Espejo que no deja, sin embargo, de funcionar en sentido inverso, como un dispositivo desrealizante por su misma veracidad: Narciso mirándose en la fuente ya no sabe quién es Narciso; los espectadores que se encuentran con la realidad alucinada del espejo ya no tienen medio de discriminar entre las imágenes especulares del espectáculo invisible y la realidad personal y circundante de las que esas mismas imágenes son el verídico reflejo” (1976: 214).

Tomando como punto de partida el martirio como motivo ejemplarizante, nuevas obras se dedicarán a ensalzar la figura del Bautista. Este es el caso de las breves menciones que del asunto ofrecen los autos *El heredero del cielo*, de Lope de Vega y *La viña del Señor*, de Calderón de la Barca, donde San Juan se introduce como referencia incidental dentro del tema global sobre la parábola de los trabajadores de la viña (Mateo 20, 1-16). Por otro lado, en *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), Lope¹¹³ recoge también el motivo de la decapitación del profeta y el consecuente castigo de Herodes al haberlo permitido: “dice Josefo, que fue Herodes desbaratado de los Partos por la crueldad de haber quitado la cabeza al Santísimo Bautista” (Vega Carpio, 1965: 70). Al margen de la confusión entre partos y árabes (Lida de Malkiel, 1977: 162), el Fénix de los Ingenios cita la obra de Josefo, e introduce la misma valoración que sugería el historiador judío (posteriormente afirmada por Guevara, Mejía y Argensola) sobre la creencia de que la derrota del Herodes se debía al asesinato del profeta. Más relieve alcanzará la decapitación en otras obras dramáticas, como la tragedia *El lucero eclipsado* (recopilada en 1631 en *Favores de las Musas* por Alonso Castillo Solórzano) de Sebastián Francisco de Medrano y en *La Sirena del Jordán* de Cristóbal de Monroy. La primera funcionará como “ejercicio académico” (Pérez Priego, 1981: 187-188), sujeto en todo momento a las reglas clásicas, persiguiendo, una vez presentado el carácter elevado del profeta, *mover* al público a la compasión. Por su parte, Monroy se servirá de un molde dramático plenamente contrapuesto, la comedia lopesca (1981: 189).

El tema de la vida del Bautista se emplea también como telón de fondo en la considerada nuestra última novela pastoril, la *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* (1679) de Ana Francisca Abarca de Bolea. Pese a su clausura monástica, la autora

¹¹³ Los textos citados de Lope de Vega constituyen las únicas referencias a la decapitación del Bautista que se han podido documentar en la obra del autor madrileño, aunque no es de extrañar que existan más, dada su ingente producción literaria. Más atención merece al poeta la figura de Judith, a la que dedica un soneto de sus *Rimas* (*La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, 1602): “Cuelga sangriento de la cama al suelo / el hombro diestro del feroz tirano / que opuesto al muro de Betulia en vano, / despidió contra sí rayos al cielo. // Revuelto con el ansia el rojo velo / del pabellón a la siniestra mano, / descubre el espectáculo inhumano / del tronco horrible convertido en hielo. // Vertido Baco, el fuerte arnés afea, / los vasos y la mesa derribada, / duermen las guardas, que tan mal emplea, // y sobre la muralla coronada / del pueblo de Israel, la casta hebrea / con la cabeza resplandece armada” (Vega Carpio, 2013: 251-252). Como se puede apreciar, estas imágenes de la “casta hebrea” que se remontan al libro bíblico (Judith 8, 7-8), resultan antinómicas al crimen perpetrado por Salomé; semejante visión de beatitud se desprende de los versos que le dedica en *Pastores de Belén* (1612), tales como la exhortación “libra a Betulia, gran Judit sublime” o un soneto del libro segundo (1991: 97 y 235). En cuanto a Herodes, al margen de las alusiones a Antipas, los autores del Siglo de Oro prestarán mayor atención a la figura de su padre, Herodes el Grande, tal y como se advierte en obras como *Los pastores de Belén* (1612) de Lope, *La vida de Herodes* (1636) de Tirso de Molina o *El mayor monstruo del mundo* (1637) de Calderón de la Barca (Lida de Malkiel, 1977: 21, 23, 63, 74-86).

oscense, que llegó a ser abadesa del monasterio cisterciense de Santa María de la Gloria en Casbas (Huesca), había tenido una estrecha amistad con Juan de Lastanosa y con intelectuales de la talla de Gracián (Campo Guiral, 1994: XXVI-XXXI). Este hecho, junto a su vasta cultura, explica la erudición de la autora, siempre al tanto de las novedades literarias, así como de la tradición en la que se enmarca su obra. Como las grandes novelas del género, la autora introduce un misceláneo conjunto de materiales poéticos y narrativos en un espacio idílico, donde un grupo de pastores se reúne en torno a una ermita dedicada a San Juan. Congregados los personajes en torno a la fecha del 24 de junio (Natividad del Bautista) festejarán con canciones, bailes y juegos la dichosa efeméride. La fecha elegida explica la poca atención que se dedica al martirio del profeta, o a Herodías y Salomé, impulsoras de la muerte del santo. En relación con este motivo encontramos únicamente una décima que merece citarse:

No me causa, Juan, espanto
que, haciéndoos párroco Cristo
(como el Jordán se ha visto),
riñáis adulterio tanto;
mas el Espíritu Santo,
hablando de la mujer,
su ira nos da a entender
ser la más terrible y fuerte
y, así, os ha de dar la muerte
de Herodías el poder
(Abarca de Bolea, 1994: 117).

Como se puede apreciar, la fidelidad a los Evangelios resulta mayúscula, sirviendo así la obra a su finalidad eminentemente festiva (en cuanto a la ambientación pastoril) y didáctico-religiosa (Campo Guiral, 1994: XLVIII-L). De esta forma, se resalta la vileza de Herodías, cuyo carácter “terrible y fuerte” no puede sufrir las denuncias del santo en relación la naturaleza adúltera de su unión con Herodes.

El Siglo de Oro también prestó atención a los hechos acaecidos después de la decapitación; concretamente, se relató el final de la pecadora, recogiendo la antigua leyenda según la cual Salomé sucumbía decapitada por las aguas heladas de un río. Esta leyenda espuria (en tanto que no se basa en las fuentes oficiales de los Evangelios Canónicos ni en la obra de Flavio Josefo), tuvo un gran eco textual en ámbito hispánico, del que todavía quedan ejemplos en la poesía aurisecular. El estudio de Samuel Gili Gaya menciona a este respecto una silva que Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, dirigía a Felipe IV con motivo de la guerra de Cataluña, iniciada en 1640:

Baña el Segre de Lérida los muros,
que miraban seguros
el cristal que rodea, donde la peregrina galilea

sobre el hielo danzando sin recelo,
le cortó la cabeza el mismo hielo,
y con la suya entre las aguas frías,
la del gran Precursor pagó Herodías¹¹⁴
(cit. por Gili Gaya, 1970: 15).

Estos ajustes de cuentas a la asesina del Precursor en sintonía con la leyenda de su muerte continuarán en las primeras décadas del siglo XVIII. Ejemplos de ello se encuentran en obras como *El Luzero mejor del sol divino. Vida y obra de San Juan Bautista*, donde Antonio de Frías incluirá un romance dedicado a este motivo, aumentando el patetismo de la escena al igual que su contenido moralizante:

Al pasar de la Galia undoso río,
que condensado a rigidez de hielo,
formaba en argentadas solideces
con brasas de cristal, puentes de acero.

La danzadora Salomé llegando
de la corriente congelada al medio,
estremecida y rota, la previno
en sus ondas, profundo monumento.

Y ahondándose el cuerpo, la cabeza
se quedó entre los frígidos fragmentos,
al filo del carámbano segada,
para triste padrón del escarmiento.

¡Ay de ti, desdichada! ¡Cuán costoso
te salió el miserable devaneo;
pues compraste con siglos de amargura
la imprudente dulzura de un momento!

Y ¡ay de vosotras (par adulterino)!
Que encadenados en los torpes yerros,
tascáis eternidades de quebrantos
sin esperanza de romper los frenos
(cit. por Gili Gaya, 1970: 17).

Una vez situada la acción en la Galia, el autor describe con virtuosismo el ambiente invernal en el que se producirá la decapitación de Salomé, sobre cuyo nombre en este caso no existe confusión alguna. Aparte del inequívoco mensaje de reconvención al desenfreno femenino, recurriendo así a la tópica imagen de maldad femenina heredada de la Edad Media, destaca una particular individualización del personaje. Anticipándose a los extremos del subjetivismo perverso de la Salomé de Wilde, el retrato femenino de Frías habla de la “imprudente dulzura de un momento”, lo que implica que la princesa, lejos de actuar como instrumento de su madre, se deleitó con su crimen.

El motivo de la decapitación de Salomé gozó de tal productividad en ámbito hispánico que llegará de forma revitalizada a los textos finiseculares que estudiaremos

¹¹⁴ En la presente cita y en la siguiente he modernizado las grafías y eliminado algún arcaísmo por su oscuridad.

más adelante, pasando así mismo por el siglo XIX. En este sentido, merece mencionarse el ejemplo de *El Mártir del Gólgota. Tradiciones de Oriente* (1863-1864), de Enrique Pérez Escrich. Encontramos aquí uno de los más populares representantes en España de la novela folletinesca decimonónica, por lo que, entendida más que ningún otro producto literario como “mercancía” (Ferrerías, 1972: 31; Zavala, 1971: 70 y 1981: 19-22), se busca sobre todo la rapidez del escritor en producir nuevas entregas para alimentar el número de ventas¹¹⁵. Habitualmente ello no redundó en calidad literaria, sino en el cultivo repetido de una “técnica” escritural que pudiera diseñar rápidamente esquemas y escenarios tópicos con los que agradar a un determinado público (Ferrerías, 1972: 77 y 27-30). Por todo ello, se podría explicar el descuido de muchas de estas obras, que sin embargo Juan Ignacio Ferrerías no perdona en su feroz análisis de la novela de Pérez Escrich:

El Mártir del Gólgota es una novela irritante: el autor se limita a comentar las Sagradas Escrituras, sin reflexionar ni deducir conclusiones originales ni un solo instante. Su estilo, a veces, se parece mucho al de un sermón de cuaresma pronunciado por un cura de pueblo. [...] ¿Intenta el autor seguir las ya trasnochadísimas huellas del romántico Chateaubriand? [...] ¡Pero si al menos supiera el autor dar aire, movimiento, vida, a sus páginas!¹¹⁶ (1972: 202).

Al margen de los reparos estilísticos que se puedan encontrar, en esta novela se desarrollarán numerosas líneas argumentales para reforzar la ambientación orientalista, tan de moda en la época. Entre ellas, los textos evangélicos funcionarán como una de las principales fuentes, dedicando espacio al dramático final de la asesina del Bautista:

Vio a Salomé caer en un río helado y quedarse con la cabeza fuera y el cuerpo sumergido en el fondo. Salomé hacía esfuerzos horribles para salir de aquella situación desesperada; pero el cortante filo del hielo fue poco a poco segando su garganta. Antipas vio la hermosa cabeza de su ahijada rodar por encima de la helada superficie del río, y el cuerpo hundirse en las profundidades del agua. Aquella cabeza tenía los ojos abiertos, y aquella lengua hablaba y decía:
- ¡Maldita, maldita, maldita sea la que me llevó en sus entrañas!
Ella me dijo: ‘Pide la cabeza de Juan’, y Juan era un elegido del Dios verdadero. ¡Maldita, maldita, maldita sea la mujer rencorosa, pues por ella muero degollada! ¡Madre, tú querías la cabeza del Bautista; pues bien, toma también la mía!
Y Antipas vio rodar aquella cabeza insepulta, que llegó hasta él, dándole un beso (cit. por Gili Gaya, 1970: 17-18).

En esta ocasión, continuando la tradición textual sobre la muerte de Salomé, el sentido de la decapitación de la princesa se refuerza al ser presenciada por Herodes, a cuyas manos va a caer la cabeza cortada de la joven. Se prolonga aquí el punto de vista maniqueo en

¹¹⁵ En este sentido, en 1839 Sainte-Beuve no dudará en denominar “literatura industrial” al folletín (*Revue des Deux Mondes*, 19, pp. 675-691).

¹¹⁶ Años más tarde, Juan Ignacio Ferrerías será todavía más directo: “Pérez Escrich, como el resto de los entreguistas, no sabe describir; por eso echa mano del sermón que intercalado en el texto debe de ambientar al lector [...]. Y así durante páginas y páginas, sin olvidar que el número de las mismas es de 1032 en folio mayor; eso sí, con letra grande. La obra naturalmente es ilegible, pero fue un gran éxito editorial y se reeditó muchas veces” (1976: 198-199).

la construcción de personajes, en este caso plenamente adscritos a un “dualismo moral”¹¹⁷ (Ferrerías, 1972: 197; 1979: 313). Así, la víctima morirá al tiempo que impreca a su madre, culpándola (siguiendo la tradición inaugurada por los textos evangélicos y patristicos) de todos los males.

La rígida dualidad actancial, elemento base de la caracterización de los personajes, fundamentará el tratamiento de la figura femenina, que continuará revistiéndose con los maléficós atributos del arquetipo medieval. Este carácter maligno del personaje femenino resultará aligerado décadas después por el prolífico “fundador de la novela histórica de aventuras” (Ferrerías, 1972: 138; 1976: 153; 1979: 150), Manuel Fernández y González, con la publicación de *Salomé. Pequeña tragedia vulgar* (1888). Una lectura superficial de esta obra podría incluso aislarla de la tradición mítico-bíblica de Salomé. Pese a que la joven adopta el nombre de la princesa hebrea (lo que resultaría ya un importante reclamo para el lector), su vida recuerda escasamente a los hechos evangélicos. En este caso, lejos de la ambientación orientalista del mito moderno desde Heine (pasando por Flaubert y los poetas parnasianos), Fernández y González sitúa la acción en los bajos fondos madrileños, donde se asiste a la miserable infancia de la protagonista, condenada a la orfandad después del trágico asesinato de sus padres. Después de una melodramática adolescencia en un internado, un inesperado giro del destino la hará concedora de una fortuna familiar, por lo que su estado tornará a la más opulenta prosperidad.

Pasando por alto las dificultades del autor en la descuidada presentación de sus tramas y estereotipados héroes¹¹⁸ (Ferrerías, 1972: 141-144; Peers, 1973: 246; Machado, 1981: 140-141), existe en Salomé un dualismo de cierta complejidad. A pesar de las virtudes de la joven, que llega a sacrificar su amor para la felicidad de su amiga Margarita, el narrador realiza repetidas insinuaciones sobre la oscuridad de Salomé: “Eva no se ha revelado aún. El ángel sueña al ángel. Aún no está Satanás en escena” (Fernández y González, 1888: 70). Esto podría entenderse como una latencia de emociones ambiguas que recordarían al tratamiento arquetípico de la asesina del Bautista. Por otro lado, la

¹¹⁷ Así describe Ferrerías “el dualismo moral” en la obra de Pérez Escrich, “componente principal de gran parte de las novelas por entregas de la época, y que redundo en un marcado empobrecimiento de la psicología de los personajes: toda su obra reposa sobre un único esquema; los malos persiguen a los buenos, pero los buenos triunfarán al final, porque la virtud triunfa siempre sobre el vicio” (1972: 197).

¹¹⁸ A pesar de los descuidos y defectos constructivos de las obras de Fernández y González, así como de la poca profundidad de sus estereotipados personajes, las novelas del autor sevillano fueron auténticos éxitos de ventas en la época, reportando grandes beneficios al escritor. Así, es sabido cómo en 1852, Fernández y González llegó a recibir hasta mil reales semanales de ganancia por la publicación de *Men Rodríguez de Sanabria* (Hernández Girbal, 1931: 105). Con el transcurso de los años, el autor recibirá sumas todavía más elevadas, lo que no aumentará su riqueza, siempre insuficiente debido a su vida bohemia (Hernández Girbal, 1931: 189-195; Machado, 1981: 141), llegando al final de sus días en la absoluta miseria (1931: 289-290).

joven protagonista, llega a disfrutar de la independencia que le otorga su riqueza: “Rica entonces, independiente, libre, ella averiguaría, ella sabría, ella encontraría el medio de vengar a sus propios padres” (1888: 59). De esta forma se disipa el espejismo de la autonomía femenina¹¹⁹. Salomé únicamente se aparta de su servicio en el orfanato para vengarse del asesino de sus padres, que resultará ser, por medio de un efectista vuelco final de la trama, el conde de los Chaparrales, con el que la protagonista había contraído matrimonio y por el que sentía contradictorios sentimientos de amor y repulsión.

Como en las variantes míticas sobre las que se pasará revista más adelante, aunque salvando las distancias¹²⁰, la mujer amante parece acarrear la destrucción del ser amado. No obstante, Fernández y González clarifica la cuestión: “Salomé nada había hecho. Se había sometido a la fatalidad. Nada había tenido además que hacer. El amor y el horror habían matado a aquel hombre” (1888: 99). Este horror no será otro que el peso de la conciencia del conde, que no podrá sobrellevar su crimen hacia la familia de su amada. En última instancia, el final resultará manifiestamente moralizante:

Llegó al fin a ser feliz por la paz de su alma y con el ejercicio de la caridad.
¡Oh!, decía algunas veces; ¡la providencia de Dios es la justicia eterna! Yo he sentido la prueba: ¡el castigo ha caído tremendo sobre el culpable! ¡Dios ha vengado a mis pobres padres! ¡mi vida entera, en el Hospicio y en el Hospital, ha sido un sueño terrible, al despertar del cual, pura y sin mancha, me he encontrado con el amor de los amores: ¡mi hijo! (1888: 100).

En esta ocasión, el desenlace no correrá parejo al castigo del personaje descarriado, sino al encumbramiento de un ideal femenino, dechado de virtudes y modelo de comportamiento. Salomé culminará así su itinerario vital a través de su victoria sobre las pruebas del destino, con su elevación final a través del amor ideal: la maternidad.

Las obras de Fernández y González muestran el inicio y el final de un género; el esplendor de la novela por entregas y la decadencia del folletín, “sustituido entonces por el tomo de a peseta” (Zavala, 1971: 161), formato popular en el que se publicará esta nueva *Salomé*. Pero junto a este decaimiento del sistema literario de la entrega, parece además asistirse al declive de una forma representativa. Así, el tópico del *ángel del hogar*¹²¹ (Auerbach, 1982: 66-70; Correa Ramón, 2006: 221) compartiría terreno con

¹¹⁹ Otros parlamentos de Salomé advierten a las claras sobre el carácter conservador en la construcción del personaje femenino, plenamente sujeto a las convenciones sociales de sometimiento: “Yo me resigno a todo, y Dios me dará fuerzas para resignarme... yo soy feliz... Hay tantos amores para alimentar el alma... y sobre todo, el premio que lleva consigo el cumplimiento del deber” (Fernández y González, 1888: 46).

¹²⁰ Evidentemente, la entidad del personaje de Andrés, conde de los Chaparrales, no resulta comparable con el del profeta en ninguno de los tratamientos realizados por la tradición textual decimonónica. La santidad de este contrasta con el carácter pícaro de aquel, que corteja en todo momento a Salomé, lo cual tampoco ocurre en la leyenda bíblica.

¹²¹ Como se verá más adelante, el modelo femenino decimonónico del “ángel del hogar” será plenamente codificado en *The Angel in the House* (1854) de Coventry Patmore. V. nota 274.

otras lecturas futuras más complejas de la feminidad fatal. En cualquier caso, el tratamiento de la figura bíblica se revestirá de una de las principales consecuencias del folletín romántico español. Los primeros resultados resultarán evidentes; respetándose el objetivo didáctico así como los códigos y formas tradicionales de la estructura folletinesca (Romero Tobar, 1976: 120, 124-161), triunfará finalmente la virtud (Zavala, Romero Tobar y Benítez, 1982: 388), resultando patente así la “utilización de la novela como vehículo doctrinario”, y la “politización” del público (Zavala, 1971: 60; Ferreras, 1976: 40) hacia la consolidación de “los valores tradicionales cristianos”¹²² (Zavala, 1971: 24). Así se explica la ambientación medieval y bíblica (como en este caso) de parte de la narrativa histórica del siglo XIX, en la construcción y representación de un modelo de sociedad “idílica” e “insuperada” (Lukács, 1966: 25). El ambiente moralizador que se extrae de la glorificación del ideal femenino en la novela de Fernández y González converge con el final de Salomé en la obra de Pérez Escrich, restituida la justicia por medio de su castigo ejemplar. De esta forma, no podemos menos que concluir en la inclusión de estos textos dentro de la estudiada tradición. Ambos se muestran como variantes más o menos directas de un mito construido desde una perspectiva misógina, cuyo protagonista femenino no había alcanzado todavía su autonomía, tan poetizada en el Modernismo hispánico.

En general, y dejando a un lado peculiares casos de temprana modernidad como el de Cervantes, no será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando se produzca una visión sistemáticamente desacralizada de la figura de Salomé que fundamente el mito moderno. En última instancia, la historia de la literatura y el arte discrepó con Santiago de la Vorágine, declarando su predilección no tanto por lo que él consideraba evidencias históricas (destierro de Herodías, calamidades de Juliano, milagros de las reliquias del Bautista), sino manifestando su atracción por la danzarina en sí misma. Permanecerán en el imaginario más motivos que configurarán el mito finisecular de Salomé, aunque beberán más de la fantasía creadora que de la historia. La participación de la bruja Herodías en la caza salvaje, el enamoramiento del Bautista, la ascensión junto a la cabeza

¹²² El ensalzamiento de los valores cristianos y de un ideal femenino sin voz propia (plenamente dependiente de sus “deberes” familiares y renunciando constantemente a sus deseos) no excluye la justa valoración de la crítica al enmarcar la obra de Fernández y González dentro de las tendencias progresistas de la narrativa decimonónica española, junto con autores como Wenceslao Ayguals de Izco: “escribieron una literatura comprometida, anticlerical, democrática y progresista que se difundió mucho entre los diversos grupos” (Zavala, 1971: 84). En este sentido, los referentes narrativos se encontraban sobre todo en el folletín francés, con *Les Mystères de Paris* (1843) de Eugène Sue a la cabeza, así como en la novela de Victor Hugo (1971: 89-121).

cortada y su muerte por decapitación en el hielo son algunas de las múltiples imágenes que se irán poetizando en la época de Fin de Siglo. En apartados posteriores se irán desgranando el alcance de cada uno de estos motivos en el ámbito literario y su reactualización en base a la poética de cada autor.

2.2. EL MITO DE SALOMÉ EN LAS ARTES

Aparte de la efigie de la Salomé histórica que se conserva en la moneda de Nicópolis ya mencionada¹²³, habrá que esperar hasta el siglo VI para encontrar una representación gráfica relacionada con el episodio de la decapitación del Bautista. Concretamente, la primera aparición iconográfica del martirio se encuentra en el *Codex Sinopensis* [Fig. 1] (Daffner, 1912: 34-37; Réau, 1996: 516; Rodríguez Fonseca, 1997: 47), un evangelionario bizantino producido en Siria o Palestina del que actualmente se mantiene una pequeña parte en la Biblioteca Nacional de Francia (Walker Vadillo, 2016: 95). La ilustración conservada desarrolla la escena del banquete de Herodes, situándose una serie de figuras (entre los que se encuentra el Tetrarca coronado) sobre un largo banco en el que reposan mientras comen. A la derecha del grupo, el verdugo sostiene una bandeja que soporta la cabeza cortada, y se inclina ofreciéndosela al personaje que ocupa el centro de la composición, Herodías. Aunque en esta representación no aparece todavía la princesa hebrea, sí marcará el antecedente del motivo del castigo a su cabeza. Este hecho, mencionado por San Jerónimo en la *Apología contra Rufino*, se apreciará en representaciones posteriores, en las que se muestra a Herodías perforando la frente o la lengua del Bautista con un cuchillo o aguja alargada¹²⁴ (Réau, 1996: 516). Se preparaba así la aparición del motivo de la danza de Salomé, documentado por vez primera en el siglo IX (evangelionario carolingio de la catedral de Chartres), y aparecido después recurrentemente a partir del XI en los capiteles y tímpanos de iglesias y catedrales (Kultermann, 2006: 188; Walker Vadillo, 2016: 95).

Estas primeras representaciones de la danza de Salomé vienen siendo estudiadas desde la magna obra de Hugo Daffner (1912: 34-65), a cuya labor se unirían los catálogos de Louis Réau (1996: 513) y Mónica Ann Walker Vadillo (2016: 100-101). Entre sus

¹²³ V. §2.1.3.

¹²⁴ Bornay data el inicio de las representaciones de este episodio en una pintura anónima del siglo XIII perteneciente a la escuela de Amiens (1998: 211). A ello cabe añadir un bajorrelieve de la catedral de Lyon (s. XIV) (Réau, 1996: 516) y una ilustración en el *Roman de Dieu et de sa mere* (s. XV) de Herman de Valenciennes (Walker Vadillo, 2016: 107). Estos y otros testimonios semejantes (Daffner, 1912: 123-135) desarrollan el mencionado pasaje de la *Apología contra Rufino* de San Jerónimo, donde se narran las torturas de Fulvia a Cicerón (Dión Casio, 2011: 80-81), extrapolables al martirio de Herodías al Bautista.

numerosas menciones al motivo mítico, merecen destacarse la figura danzante del tímpano de San Martín de Ainay (Lyon), del siglo XI. Aquí aparece ya un amago del baile acrobático tan frecuente en las figuraciones medievales de Salomé, mimetizada casi con un juglar¹²⁵ (Réau, 1996: 512; Bornay, 1998: 195). De esta guisa aparecerá en el tímpano del Pórtico de San Juan (siglo XII) de la catedral de Rouen [Fig. 2], una de las principales fuentes de inspiración para la *Hérodias* de Flaubert (Dumesnil, 1932: 390-391; Wetherill, 1988: 58). A partir del siglo XIII, el soporte iconográfico variará, apareciendo la figura femenina en vidrieras y mosaicos, como los del baptisterio la catedral de Florencia o de San Marcos de Venecia (s. XIV) (Réau, 1996: 513; Walker Vadillo, 2016: 96 y 107). También del siglo XIII datan las primeras miniaturas e ilustraciones en libros conocidas del episodio de la danza, como las del *Salterio dorado de Múnich* (primer tercio del siglo XIII) (Walker Vadillo, 2016: 106), custodiado por la Bayerische Staatsbibliothek. De fecha más tardía (s. XV) resulta la patética ilustración de la decapitación del Bautista del *Libro de horas de Carlos VIII*, conservado en la Biblioteca Nacional de España¹²⁶. Por otra parte, a mediados del siglo XIV comienzan a desarrollarse los primeros frescos sobre la danza de Salomé, como se observa en *El Festín de Herodes* de Pietro Lorenzetti (Bornay, 1998: 196), obra albergada en la iglesia de Santa María dei Servi en Siena.

A lo largo del siglo XV continuará la diversificación de soportes representativos. Así, a las figuraciones de Salomé en frescos como *El banquete de Herodes* (perteneciente a la *Historia de San Juan Bautista*) de Filippo Lippi de la catedral de Prato, se unirán otras técnicas, como el temple sobre tabla en *Salomé y el festín de Herodes* (1461-1462) de Benozzo Gozzoli (National Gallery, Washington). La danzarina depende todavía aquí del episodio del aniversario de Herodes, así como del motivo de la entrega de la cabeza cortada a Herodías que se desarrolla al fondo de la estancia. Ello no supone un obstáculo para el interés del artista en el cuerpo femenino, cuya danza ocupa el centro de la composición, al tiempo que conecta su mirada con un emocionado Herodes. Sin embargo, la ambientación cortesano-renacentista donde se ubica esta rubia y recatada “virgen adolescente”, poco tiene que ver con la “individualización perversa” de las imágenes de

¹²⁵ Desde la popularización de figura de la princesa hebrea a finales del siglo XIX con obras capitales como la *Salome* (1893) de Oscar Wilde, el baile acrobático de la danzarina medieval no dejó de suscitar diferentes interpretaciones, como su identificación con las danzas del vientre orientales (Kultermann, 2006: 188).

¹²⁶ La Biblioteca Nacional de España facilita el acceso al *Libro de horas de Carlos VIII*, desde su Hemeroteca

Digital: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Libro%20de%20horas%20de%20Carlos%20VIII,%20Rey%20de%20Francia%20%20%20qls/bdh0000037462.jsessionid=45FE343805BC746B7EAB35923A1B9208> [Fecha de consulta: 13/02/ 2020].

finales del XIX (Bornay, 1998: 196). A mediados del XV, Salomé sigue dependiendo del episodio del banquete de Herodes, aunque paulatinamente se vaya independizando, como en el *Tríptico de San Juan* (1453-1455) de Rogier van der Weyden (Gemäldegalerie, Berlín) [Fig. 3]. Aquí la decapitación se sitúa en primer plano: el verdugo entrega la testa a Salomé, desviando ambos la mirada del terrible sacrificio. Al fondo, conseguido ya el efecto de profundidad, se sitúan el resto de los personajes de la escena, en lo que parece un aviso de la futura independencia de la princesa hebrea.

2.2.1. MITIFICACIONES DE SALOMÉ EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?
(Garcilaso de la Vega, Soneto I).

En 1488, pocas décadas después de la obra de van der Weyden, Sandro Botticelli realizaba su *Salome con la cabeza del Bautista* (Galería Uffizi). En esta ocasión, el pintor se abría a la novedad en tanto que representaba a la hija de Herodías en soledad con la cabeza cortada, al margen del episodio del banquete de Herodes. Sin embargo, la joven hebrea no mira aquí todavía al espectador, sino que se dirige anhelante a un punto indeterminado de la izquierda, hacia el que extiende la bandeja, como si la ofreciera a un personaje invisible. Habrá que esperar hasta inicios del siglo XVI, para apreciar la completa independencia de la princesa en lo que podríamos llamar la *mitificación renacentista*. A partir de ahora, la princesa se colocará en el centro de la obra de arte, mirando concentrada la cabeza que sostiene sobre su bandeja (como en la pintura de Andrea Solario de 1507, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York), o al espectador (así en la obra de Cesare Sesto de 1520 de la National Gallery de Londres, en la de Bernardino Luini conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, de 1525 o en la de Tiziano de 1550 albergada por el Museo del Prado de Madrid) [Fig. 4, 5 y 6]. El peso de la tradición leonardesca de las pinturas de Sesto, Solario y Luini¹²⁷ (Bornay,

¹²⁷ En el clásico *Studies in the History of Renaissance* (1873) de Walter Pater (tan influyente para el Fin de Siglo inglés y en concreto para la obra de Oscar Wilde), se llega a considerar que la *Salomé* de Luini era una copia de un diseño original de Leonardo que se encontraba extraviado (Pater, 1999: 127).

1998: 200-202) recaerá en el misterio de la figura femenina representada por Tiziano, acompañada únicamente del Bautista, ocupando el centro de la composición.

El desarrollo iconográfico de Salomé a manos de Tiziano resulta manifiesto. Frente al hieratismo de manifestaciones anteriores, el tratamiento de la figura femenina comienza a desplegar ya una notable sensualidad. Así se aprecia en la Salomé del pintor del Véneto conservada en la Galería Doria Pamphili de Roma [Fig. 5]. A la doncella que flanquea a la princesa hebrea (posible *contaminatio* de las representaciones de Judith de la época) (Panofsky, 2003: 59) se acompaña del simbolismo del amorcillo que corona el arco del fondo. Junto a ello, se imprime a la representación un sensualismo realzado por la propia actitud de la protagonista, que sostiene plácidamente la bandeja con la cabeza cortada, hacia la que dirige una insinuante mirada de soslayo (Bornay, 1998: 203). Este componente de suave erotismo se sugerirá además por la presentación de la desnudez del pecho y los hombros (subrayada en la *Salomé* del Museo del Prado) [Fig. 6], así como en la cascada de rizos del Bautista (posible autorretrato del pintor), que entra en contacto con la piel desnuda del antebrazo de Salomé (Panofsky, 2003: 59). De esta forma, se apunta ya en Tiziano la unión entre los personajes, probablemente retomando la mencionada tradición medieval recogida por Nivardus, y que posteriormente, tamizada por la versión de Heine, llegaría a la pintura del XIX y a Wilde.

Paulatinamente, la idealización del imaginario femenino y su pureza renacentista comenzará a matizarse. Así, entre 1606 y 1610, Caravaggio realizará varias versiones del mito, de las que se conservan tres importantes pinturas. En el caso de *La degollación de San Juan Bautista* (1608), custodiado actualmente en la catedral de San Juan de la Valeta (Malta), Salomé pierde protagonismo, subordinada al motivo de la decapitación. Diferentes resultan las dos versiones de *Salomé con la cabeza del Bautista* (Palacio Real de Madrid y National Gallery de Londres) [Fig. 7]. La relectura motivica de las variantes pictóricas se advierte desde la misma disposición de las figuras, acompañando a Salomé y al verdugo una anciana que no aparece en ningún testimonio anterior (otra posible contaminación de las representaciones de Judith) (Bornay, 1998: 206). Junto a ello, destacan la violencia que emerge de las expresiones contenidas de los personajes, cuyos movimientos, acompañados del característico claroscuro de Caravaggio, dota a estas obras de un dramatismo que contrasta con el refinamiento plácido de las tendencias leonardescas anteriores (1998: 206-207). La pintura barroca no dejará de representar a la princesa hebrea, como se observa en seguidores de Caravaggio como Giovanni Battista Carracciolo, hasta llegar a la mitad de la centuria y al arte de Bernardo Strozzi. No se

encuentra en esta última Salomé (Gamäldegalerie, Berlín) la ambigüedad de las heroínas de Luini, que miraba sugerentemente al espectador impeliéndole a interpretar el misterio de la pintura [Fig. 4]. En Strozzi, la hebrea y su acompañante (trazándose así una triangulación perfecta) miran a la cabeza, mostrando tal delectación que llegan a acariciar el cabello del profeta. Se perfecciona así la imagen de la Salomé “fríamente dueña de sí misma” (Lucie-Smith, 1992: 232) que de forma tan poderosa cultivara años antes Guido Reni.

Al margen de las figuras secundarias de las obras de Reni o Strozzi, cabe detenerse sobre la confusión Herodías/Salomé, procedente de Orígenes y tan productiva en la literatura decimonónica, con ejemplos paradigmáticos como la *Hérodíade* mallarmeana. En este ámbito puede enmarcarse la *Salomé* de Strozzi, engarzándose con una rica tradición barroca que llegaría hasta las extáticas Herodías de Francesco del Cairo o la sonriente esposa del Tetrarca en *El festín de Herodes* (1638) de Rubens (National Gallery of Scotland) (Bornay, 1998: 207-212). En ambos casos, siguiendo el ya mencionado motivo iconográfico medieval (Daffner, 1912: 123-135), la esposa del Tetrarca se disponía a vengarse de los agravios recibidos por Bautista disponiéndose a perforar su lengua o su cráneo con diversos objetos punzantes. A la vista de este rápido recorrido por una selección de las innumerables representaciones de los episodios bíblicos, puede apreciarse la magnitud de reinterpretaciones motivicas de una figura que cada vez ganaba más autonomía. Al mismo tiempo, se antecedía paulatinamente la relectura radical de la figura en el XIX, en donde definitivamente se desgajaría del decorado bíblico, situándose la mirada del artista sobre las perversas motivaciones de la danzarina.

2.2.2. LA CONSOLIDACIÓN DEL MITO MODERNO A PARTIR DE LA PINTURA DEL SIGLO XIX

Aparte de algunas de las violentas representaciones mencionadas de Salomé en el XVII, la definitiva transformación iconográfica de la feminidad bíblica puede cifrarse a finales del XVIII en la pintura de Johann Heinrich Füssli *La hija de Herodías recibe la cabeza de Juan el Bautista* (h. 1780-1790). La contundencia escultórica del tratamiento de esta Salomé neoclásica se ampliará todavía más en una ilustración posterior incluida en la edición francesa de los escritos de fisionomía de Lavater (Allen, 1983: 165) (una copia fechada en 1798 se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York) [Fig. 8]. Se destaca aquí el momento supremo de la entrega de la cabeza cortada a Salomé (relacionado con la decapitación al introducirse en la parte inferior izquierda de la imagen la mano del verdugo que ha entregado el cadáver), desapareciendo dos muchachas

presentes en la pintura anterior. De este modo, Salomé se muestra acompañada solamente de una doncella que le ofrece la cabeza del santo y de un afeminado soldado, que contempla con deseo a la princesa. En este punto, las innovaciones motívicas aparecen por doquier; en primer lugar, los protagonistas ya no se horrorizan ante el crimen, sino que muestran un travieso anhelo (teniendo en cuenta las irónicas expresiones faciales, se antecedería la versión del mito realizada por el poeta Heinrich Heine) por la culminación de sus deseos eróticos.

Por otro lado, Füssli muestra por vez primera en la historia de la pintura occidental la delectación de Salomé en su desnudez, al tiempo que se destacan “las formas femeninas de la maternidad, pecho y vientre, como atributos eternos del poder erótico y genésico femenino” (Molins, 1995: 24). Semejantes cambios en la representación de la feminidad advierten a su vez de la evolución del arte en la transición entre el siglo XVIII y el XIX (Praz, 1988: 15), en la que Füssli comulga con el *Sturm und Drang*. En este sentido, y a pesar de que su pintura no se liberase completamente de las formas neoclásicas, se aprecia un incontenible gesto provocativo (Bornay, 2016: 189) y la liberación del irracionalismo (Antal, 1989: 40-41 y 53-54; Pedraza, 1991: 52) y de la fantasía creadora (Lucie-Smith, 1992: 111) de “la Visión”, actitud que lo acerca a William Blake¹²⁸ (Lucie-Smith, 1991: 33). Así, en obras como *La pesadilla* (1791), el cuerpo humano y su forma escultórica convive con el éxtasis erótico (Allen, 1983: 25-26; Vaughan, 1995: 50) en el que emergen las monstruosas pesadillas del subconsciente (Reyero, 2014: 64). En relación con estas oscuras fantasías, la feminidad perversa y satánica de Füssli (Antal, 1989: 133) mostrará de forma más abierta que el XVII la figura de la *dominatrix* tal y como se aprecia en su ilustración de Salomé de 1798 y en *La chimenea* (Lucie-Smith, 1992: 112). Los instintos de esta enloquecida feminidad, que expande el reverso de la Ilustración (Carnero, 1983: 118; Carroll, 2005: 129-133) en una *perversidad* antes desconocida, que ejercerá como centro del mito moderno de Salomé.

Después de Füssli, Ingres y Delacroix compitieron (siguiendo caminos diversos) en desarrollar “una nueva y febril rama de la fantasía erótica” (Lucie-Smith, 1992: 116), alcanzándose en el caso del segundo, el sadismo de violentas orgías pictóricas (Praz, 1999: 281-282). Al mismo tiempo, la feminidad de Delacroix desarrolla cada vez más

¹²⁸ La descripción que Edward Lucie-Smith realiza del arte visionario del pintor y poeta William Blake serviría también para delimitar las obras de Füssli: “El resultado es que encontramos una extraña mezcla de originalidad y convencionalismo [...]. Pero esas figuras esquemáticas y convencionales habitan en un mundo de ensueños donde quedan abolidas todas las reglas normales” (1991: 33).

una furia contenida sobre la que el pintor gusta detenerse, como en sus óleos de 1838 *Cleopatra and the Peasant* (Ackland Art Museum, University of North Carolina) y *Medée* (Palais Beaux-Arts de Lille). Esta extraña contención (que en el caso de *Medée*, contrasta con la nerviosa postura de sus brazos que aprisionan a sus hijos al tiempo que los protegen) gozaría de sutiles reformulaciones en el Prerrafaelismo. Así, artistas como Dante Gabriel Rossetti, escapando de la rechazada realidad industrial victoriana (Metken, 1982: 32), impusieron un estilo simbolista que acarrearía hondas transformaciones en el imaginario femenino. Para ello, la tradición se ampliaba, haciéndose de la literatura una base fundamental para la creación, impulso que llegaría hasta Moreau y el Fin de Siglo. Así, en tanto que Rossetti era atraído por Keats, Poe y Baudelaire, no sorprende que elaborara una particular “glorificación” de la *mujer fatal*, cuya “fría morbidez” (Metken, 1982: 90-91) resulta clara en sus venenosas “mujeres vampiro” *Lady Lilith* (1868, Delaware Art Museum) (Praz, 1988: 134; Gaunt, 2002: 69; Paglia, 2006: 724), *Pandora* (1871) o *Astarté Siriaca* (1877, Manchester Art Gallery).

la heroína se convierte en una *femme fatale*. Voluptuosamente sentimental, sentimentalmente voluptuosa, embellecida por esa superabundancia de cabellos que es la misma rúbrica de la concepción prerrafaelista de la belleza, hipnotiza al observador con una mirada profunda de sus ojos ensombrecidos, mientras, espasmódicamente, deja abierta la tapa de una preciosa caja pequeña de la escapan los espíritus malignos en una humeante nube (Panofsky, 1975: 132 y 134).

Semejante interpretación de Pandora serviría para la caracterización general del imaginario femenino fatal de Fin de Siglo. En estas figuraciones, numerosos fetiches¹²⁹ (Litvak, 1979: 119-124) como la cabellera (Dijkstra, 1994: 229-230), “emblema inequívoco de la sexualidad femenina” (Bornay, 2010: 59 y 65), o el poder cautivador de una mirada ensombrecida funcionarían como atributos del paradigma de belleza “maléfica” femenina que se impondría en la pintura occidental de la segunda mitad del XIX (Allen, 1983: 4-5; Bornay, 2016: 114-115). Se llegaría así a los extremos del prerrafaelismo en *La Belle Dame Sans Merci* (1893, Museo Estatal de Hesse) de John William Waterhouse. Aquí la heroína atraerá al caballero con su poderosa mirada¹³⁰, al tiempo que lo aprisiona con sus largos cabellos.

¹²⁹ Resulta conocida la interpretación freudiana del fetiche: “considero el fetiche como un sustituto del pene, [...] de uno determinado y muy particular, que tuvo suma importancia en los años de la niñez, pero que luego fue perdido. [...] el fetiche está destinado a preservarlo de la desaparición. [...] el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual [...] no quiere renunciar” (Freud, 1985: 108).

¹³⁰ La mirada representará uno de los más poderosos atributos de la *mujer fatal* decimonónica y finisecular. Resulta paradigmática la atracción funesta que los ojos verdes ejercen en la leyenda homónima de Bécquer en 1861, o ya en el Fin de Siglo, la alabanza fetichista en *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain: “Que tus ojos sean bendecidos, porque son homicidas, / están llenos de fantasmas, y la ironía de las crisálidas /

La obsesión por este modelo de perversidad femenina haría que el mismo Rossetti no pudiera resistirse a poetizarla al tiempo que realizaba sus pinturas. Así, al final de los años 60, realizaría una suerte de galería en la que las imágenes poéticas de Lilith, Pandora o Astarté completaban sus óleos. Ello resulta manifiesto en el soneto “Body’s Beauty”, (Rossetti, 2001: 176), donde llega a codificar aún más la herencia recibida de Baudelaire y el hipotexto directo de la obra de su amigo Algernon Charles Swinburne¹³¹ (Praz, 1999: 409-410), con “Faustine” (*Poems and Ballads* 1866) a la cabeza:

The shapely silver shoulder stoops,
 Weighed over clean
 With state of splendid hair that droops
 Each side, Faustine.

[...]

Bright heavy brows well gathered up:
 White gloss and sheen;
 Carved lips that make my lips a cup
 To drink, Faustine,

Wine and rank poison, milk and blood,
 Being mixed therein
 Since first the devil threw dice with God
 For you, Faustine
 (Swinburne, 2017: 130).

De esta forma, y recogiendo el testigo de Baudelaire, Swinburne codificaba para las letras británicas un arquetipo femenino a través de personajes como Faustine. Los cabellos abundantes, la blancura de la piel y los labios carnosos de esta figura maléfica serían aprovechados por Rossetti en sus representaciones femeninas, que heredarán el gusto por la sangre de semejante feminidad fatal. Quedaba así abonado el terreno para la mitificación de la Salomé finisecular, consecuencia de la reinterpretación de los modelos románticos y prerrafaelitas en sus variadas formas de lujuria y delito (Caparrós Masegosa, 1999: 41; Bornay, 2000: 122). A partir de aquí, más que un personaje individualizado y subjetivado (como hará Heine), el arte no dejará de elaborar variaciones de un arquetipo

duerme en ellos como el agua marchita que duerme en el fondo de verdes grutas, / allí duermen las bestias entre anémonas azules, verdes” (Lorrain, 2004: 33). Semejante canto a la mirada asesina se realizará en el Modernismo español por parte de uno de los grandes admiradores de Lorrain, el granadino Isaac Muñoz, en *Los ojos de Astarté* (*El Cuento Semanal*, 212, 20 de enero de 1911) (Correa Ramón, 1996: 454-455; 466-467) o en poemas que resultan un verdadero homenaje intertextual al decadentista francés, como se aprecia en “Los ojos de Istar” o en “Fascinación” (*La sombra de una infanta*, 1910): “En tus ojos venenosos hay ese misterio helado / de los ojos de las máscaras... [...]” (Muñoz, 2000: 36).

¹³¹ Sobre *Pandora* de Rossetti escribirá Swinburne: “La totalidad del diseño está entre los más poderosos de Rossetti por el divino terror y la turbación interior de la belleza, ensombrecida por el humo y el fiero vapor de las aladas y descarnadas pasiones que brotan del cofre en llameantes, iluminadas y encrespadas nubes en torno a su rostro fatal y al velo de luto de sus cabellos” (cit. por Panoksfy, 1975: 135).

femenino que unirá el carácter romántico a un imaginario primordial¹³² completado con el tradicional sesgo antifeminista.

La consolidación moderna de Salomé en el ámbito de las artes plásticas a través de las figuras creadas por Aubrey Beardsley, Edvard Munch, Gustav Klimt, Franz von Stück, Gustav-Adolf Mossa o Julio Romero de Torres se servirá del imaginario fatal descrito, aunque el hipotexto fundamental resultaría posterior. Así, no sería hasta la pintura simbolista y la obra de Gustave Moreau cuando la princesa hebrea experimentaría el fundamento de su mitificación definitiva, en tanto que exégesis (como se verá más adelante, a través del decadentismo literario y de Huysmans) del modelo de feminidad maldita finisecular. Las razones de este imaginario en la poética simbolista ya eran examinadas por Erika Bornay, analizando la “desconfianza y rechazo de la mujer”:

La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos (2016: 98).

De esta forma ambivalente ha de explicarse el funcionamiento de lo femenino en el arte finisecular; por una parte, la mujer ejerce de musa inspiradora, por otro, resulta peligrosa e impide al varón la llegada al ideal espiritual ansiado. En cualquier caso, Gustave Moreau contribuyó no poco a la revitalización y estilización de la figura de Salomé: según los catálogos de sus obras elaborados por Pierre-Luis Mathieu (1976: 315-349), pueden contabilizarse, quedándonos solo con los óleos y acuarelas, más de diez obras dedicadas al mito bíblico¹³³ (Fuente Ballesteros, 2011: 257). Dejando a un lado un óleo de 1870 sobre la decapitación de San Juan Bautista (Musée Gustave Moreau), la primera Salomé (entendida como protagonista) de Moreau puede fecharse en 1872 (*Salomé à la prison*, Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio), aproximándose a dos variantes anteriores del mito: *La decapitación de San Juan Bautista* de Puvis de Chavannes (The Barber Institute of Fine Arts, Universidad de Birmingham) y la *Salome* de Henri Regnault (National Gallery of Art, Washington) [Fig. 9]. Ambas obras se presentaron en el Salon

¹³² Dunn Mascetti (2008: 84-102) repasa una serie de imágenes femeninas primordiales de destrucción (Kali, Circe, Medea) y de seducción (Afrodita, Hera, Eva, Salomé) de las que se nutrirá en parte el imaginario femenino decimonónico y finisecular.

¹³³ Este elevado número de trabajos dedicados a Salomé se explica por un doble motivo: además del interés por la figura bíblica, es conocida la costumbre de Moreau de copiar sus obras con el objetivo de, después de venderlas a coleccionistas (Mathieu, 1976: 128), conservar una copia para el museo de su obra que preparaba en su casa de la Rue de Rochefoucauld de París (Ferner *et al.*, 2000: 127). En el Museo Moreau pueden contemplarse en la actualidad, además de muchos de sus óleos y acuarelas sobre Salomé, una selección de los ciento veinte diseños preparatorios (entre bocetos y estudios) de los personajes de la leyenda bíblica. Entre ellos, setenta se dedicaban exclusivamente a Salomé (Mathieu, 1976: 121).

parisino de 1870 (Molins, 1994: 24), en donde Moreau debió haberlas contemplado. Aparte estas fuentes directas, Moreau también podía haber conocido el *Atta Troll* de Heine y su versión romántica de Herodías (divulgada en Francia a través de traducciones) e incluso la obra de Füssli (Allen, 1983: 165).

La cercanía de estos antecedentes pudo animar a Moreau a acercarse al mito, aunque ciertamente, sus innovaciones resultaron de mayor calado que en el caso de sus antecesores en lo que respecta a la individualización de la danzarina, así como en otros aspectos compositivos. Renegando de la frontalidad del personaje de Regnault y de la claridad cromática de Puvis de Chavannes, así como del protagonismo del profeta, preferirá situar en el centro de sus pinturas a la hebrea, en torno a la cual girará el episodio de la decapitación. A la vez, Moreau ampliará los espacios, introduciendo nuevos motivos al tiempo que sitúa a su heroína (antes, durante y después del crimen)¹³⁴ no solo en el palacio de Herodes, sino también en la prisión y en un jardín (*Salomé au jardin*, 1878) [Fig. 13], en un estado íntimo de adoración a la cabeza cortada que recuerda al enamoramiento de Herodías en la obra de Heine (Molins, 1994: 25). Entre otras innovaciones o “descontextualizaciones” míticas (Martínez-Falero, 2013: 489) se encuentra el despojamiento del orientalismo en su acuarela *Salomé moderna* (1876), inscrita en el ambiente (como se aprecia en el vestido) del siglo XIX.

A pesar de esta multiplicidad de interpretaciones, las variantes pictóricas de Moreau sobre el mito de Salomé que resultaron más productivas para la tradición posterior¹³⁵ resultarían sobre todo un óleo y una acuarela: *Salomé dansant devant Hérode* (Hammer Museum, UCLA) [Fig. 10] y *L'Apparition* (Musée d'Orsay) [Fig. 11], con singulares variantes como la *Salomé tatouée* (Musée Gustave Moreau) [Fig. 12]. Moreau expondría las dos primeras en el Salon de 1876, por lo que el público de la época pudo contemplar el abigarrado orientalismo del palacio de Herodes. El entorno casi bizantino de la *Salomé danzante* se nutría de un simbolismo que cifraba la huida de la utilitarista realidad circundante hacia el ansiado paraíso artificial (Reyero, 2014:198). Para construir este espacio en su pintura, Moreau se valía del exotismo simbólico que describiera

¹³⁴ Ortiz Olivares construye una secuencia narrativa subyacente a las pinturas de Moreau sobre Salomé en base a los bocetos sobre el mito conservados en el Museo Gustave Moreau, lo que muestra cómo Moreau podría haberse planteado inicialmente una estructura de tríptico “compuesto por la danza, la ejecución y la entrega de la cabeza sobre el plato” (2020: 92).

¹³⁵ Como se analizará en el apartado 3.2.1 de este trabajo, las reproducciones de las pinturas de Moreau llegarán hasta Hispanoamérica, fundamentando transposiciones efrásticas como las desarrolladas en la poesía del cubano Julián del Casal (*Nieve*, 1892).

Huysmans en *À Rebours* (1884), donde no se ahorran elogios para esta nueva Salomé, “sobrehumana y misteriosa”:

pertenecía a las teogonías del extremo Oriente; ya no correspondía a lo que cuentan las tradiciones bíblicas, ni podía incluso relacionarse con la imagen personificada de Babilonia, con la regia Prostituta del Apocalipsis, ataviada y engalanada, como ella, con alhajas y púrpura; pues esta última no parecía arrastrada por un poder fatídico, por una fuerza suprema, hacia las seductoras vilezas de la más abyecta depravación. [...] Tal vez el pintor, al otorgar a su enigmática diosa el loto venerado, había pensado también en la danzarina, en la mujer mortal, en el Vaso profano, causa de todos los pecados y de todos los crímenes. O quizá había querido recordar los ritos del antiguo Egipto las ceremonias sepulcrales del embalsamamiento [...] (Huysmans, 2012: 179-180).

El abigarrado y simbólico ¹³⁶ orientalismo pictórico de Moreau (interpretado por Huysmans) sirvió además para amplificar la significación mítica del personaje. Lejos de la cotidianidad, en un sincrético entorno irreal, cruce quimérico de civilizaciones (Babilonia, Egipto, India) ¹³⁷, se reforzaría el carácter ambiguo y misterioso de la feminidad simbolista, que no se alejaba del imaginario antifemenino ¹³⁸ de la patrística y que Baudelaire y Swinburne reelaboraban, pasando por la *Salammbô* de Flaubert (Mathieu, 1976: 122 y 161-162):

los hombres tienen rostros virginales, las vírgenes, rostros de efebo; los símbolos del Bien y del Mal se enlazan y se confunden equívocamente. No hay contraste alguno de edades, de sexos, de tipos: el sentido secreto de esta pintura es el incesto, la figura exaltada es el andrógino y la última palabra es la esterilidad (Praz, 1999: 521-522).

Semejante indefinición genérica servía también en el objetivo de crear un ideal de belleza opuesto a la realidad circundante y perfecto en su carácter unitario ¹³⁹ (Bornay, 2016: 307).

¹³⁶ Pierre-Louis Mathieu descifra algunos de los símbolos que se concentran en la *Salomé dansant*: “la fleur de lotus blanc-rose qu’elle tient symbolise la volupté; à son bras gauche, un bracelet orné d’un œil immense, l’Oudjat des anciens Egyptiens, source du fluide magique ; en face d’elle, une panthère noire, animal de la luxure ; derrière la musicienne aux seins nus jouant sur son luth, Hérodiade, tenant à la main un éventail fait de de plumes de paon, autre représentation de la luxure ; dominant le trône d’Hérode, une statue de la grande Diane d’Ephèse à la double rangée de mamelles, image de la fécondité, flanquée de deux statues figurant Ahriman, dieu du mal dans le panthéon perse ; enfin à l’extrême gauche du tableau, sortie dans un présentoir, une immense intaille sur laquelle est gravée un sphinx tenant entre ses griffes le corps d’une victime masculine” (1976 :124). En relación con *Salomé dansant* y *Salomé tatouée*, Ortiz Olivares se centra en el simbolismo ritual del lirio, del Udjat egipcio que rodea un brazo de la danzarina y los tatuajes de la bailarina como traslaciones efrásticas y reescrituras de los símbolos de Mallarmé (2020: 92-95).

¹³⁷ En palabras de Huysmans, a través de su héroe Des Esseintes, Gustave Moreau se remontaba “a las fuentes etnográficas, a los orígenes de las mitologías, cuyos sangrientos enigmas comparaba y desenredaba; reuniendo y fundiendo en una sola las leyendas procedentes de Extremo Oriente y metamorfoseadas por las creencias de otros pueblos, este artista justificaba de esta manera sus eclécticas fusiones arquitectónicas, sus lujosas e insospechadas amalgamas de telas y vestimenta, sus hieráticas y siniestras alegorías [...]” (Huysmans, 2012: 183).

¹³⁸ La imagen misteriosa de la feminidad en Moreau suele acompañarse de una declarada misoginia: “La mujer en su esencia primera. El Ser inconsciente, loco de lo desconocido del misterio, enamorado del mal bajo la forma de seducción perversa y diabólica. [...] Vil como la materia, atractiva como ella, representada por esa cabeza encantadora de mujer, con las alas prometedoras del ideal, y el cuerpo del monstruo, del carnicero que desgarrar y aniquila” (cit. por Fuente Ballesteros, 2011: 259-260).

¹³⁹ En este sentido de indefinición genérica, la literatura finisecular no cesó de rendir tributo al mito del andrógino, el ser evolucionado del hermafrodita en el que coexisten los dos sexos (Chaves, 2013a: 69-70; Diego, 2018: 33) hasta un “símbolo e imagen del Todo”, plenitud en la “sobrereabundancia de posibilidades

En última instancia, Salomé dejaba de ser un personaje individualizado para convertirse en “ídolo” (Mathieu, 1976: 122), en otra cara de la Belleza decadentista que representara después Jean Delville desde el título de su dibujo meduseo *L'idole de la perversité* (1891).

El objetivo de *L'Apparition* transitará por semejante senda. A pesar de que los personajes resultan los mismos que en la *Salomé dansant* (Salomé, Herodes, Herodías, una doncella tocando un instrumento de cuerda y el verdugo), con el único añadido de la cabeza del Bautista, la perspectiva pasa a ser asimétrica en la acuarela (Mathieu, 1976: 124). Así, dos figuras se oponen en primer término, la princesa y el profeta, cuya cabeza asciende envuelta en un aura de gloria, “milagrosa ya por su martirio” (Cansinos Assens, 1919a: 246). Ante ello, la danzarina muestra una actitud ambigua: teme el espectáculo sangriento y su cuerpo parece alejarse, pero al mismo tiempo, el brazo izquierdo extendido hacia el santo y la sensual postura de su pierna derecha advierte de su deseo de íntima unión. Pocos años después de la exhibición de la acuarela en el Salon de París, la prensa especuló sobre la inspiración de Moreau en *Atta Troll* (1843) de Heinrich Heine para su *Apparition* (1976: 124). Ello no resultaría extraño, de forma que el pintor reformulara la actitud de la traviesa Herodías heineana, lanzando al aire la cabeza del amado que la rechazaba. Por otro lado, Moreau continuaba así su gusto por el motivo de la decapitación. Así lo había desarrollado ya en su *Orfeo* (1865), iniciando una tradición que llegaría hasta la obsesión en Odilon Redon¹⁴⁰ y Jean Delville, signo de la “angustia de castración de tantos artistas” ante las conquistas sociales de la mujer (Chaves, 2007: 144-145). Por otro lado, obras como *Cabeza de mártir* (1877, Rijksmuseum) de Odilon Redon, no dejaban de reivindicar la “realidad sentida”, cerrando los ojos a lo exterior para refugiarse en la fantasía del subconsciente (Fernández Polanco, 2000: 135-136).

Otro episodio alternativo (de nuevo relacionado con Heine) parece sugerir la acuarela *Salomé au jardin* (1878)¹⁴¹ [Fig. 13], que torna a representar el momento

eróticas” y en la “androginización iniciática”, del “hombre perfecto”, como se aprecia en casos como *Axël* (1890) de Villiers de l'Isle Adam (Frattale, 1989: 15 y 19-21). La literatura hispanoamericana y española se hará eco también de esta moda por la sexualidad y el género *divergente* en el andrógino, ajeno al binarismo socialmente aceptado, como se aprecia en la obra de Amado Nervo, Rafael Arévalo Martínez, Antonio de Hoyos y Vinent o José Antich (Chaves, 2013a: 275-324). Posiblemente resulte el olvidado texto de Antich (*Andrógino*, 1904) uno de los más frontales tributos a la figura andrógina; estructurado como camino purgativo y “de perfección” en dos partes (“Andro y Ginea” y “Unidad”), los sucesivos cantos del poema trazan un itinerario iniciático a través de diferentes etapas (“Ilusión”, “Amor”, “Deseo”, “Visión”, “Purificación”) hasta la perfección en la “Unidad”, después de la “Redención” (Frattale, 1989: 25-33).

¹⁴⁰ En el caso de Odilon Redon, Gilbert Durand menciona nueve obras de decapitados realizadas por el pintor simbolista. Entre ellas, *Tête de génie sur les eaux* (1875), *Les Yeux clos* (1890) o *Chef d'Orphée* (1903) (Durand, 1989 : 177).

¹⁴¹ Entre las anotaciones de Moreau, se conservan unos sugerentes comentarios sobre esta acuarela, que clarifica las implicaciones de su Salomé: “Cette femme se promenant nonchalamment d'une façon végétale

posterior a la decapitación, en el que, rodeada de vegetación, Salomé parece dirigirse a consumir una íntima unión con el amado, como ya anhelara la obra heineana (Molins, 1994: 25). A pesar de todo, la múltiple intertextualidad en Moreau no imposibilita que el artista creara universos autónomos (Fernández Polanco, 2000: 44-45) o que pensara soluciones pictóricas a sus diseños. En definitiva, y como consecuencia del acercamiento a la teoría de las *Correspondances* de Baudelaire, el proceso de creación remataba en procedimientos sinestésicos. En estos, el color y los objetos pueden entenderse como notas simbólicas, que sugieren una idea del conjunto, pasando a funcionar casi como poema sinfónico (Praz, 1999: 521) cuya significación última ha de descifrar el espectador.

Una nueva evolución en el mito de Salomé llegaría de la mano de Odilon Redon, otro de los artistas predilectos de Huysmans y de su héroe Des Esseintes. Partiendo del tema de *L'Apparition*, en su dibujo homónimo de 1883 (Musée des Beaux-Arts, Burdeos), Redon transforma la delectación por los objetos de Moreau en un simbolismo interior, liberando la imaginación a la exploración de las pesadillas del subconsciente (Hamilton, 1987: 83-84; Fernández Polanco, 2000: 45-46; Huysmans, 2012: 187-189). Como resultado de ello, se agudiza el extrañamiento del espectador, que debe abandonarse para recibir las sugerencias de una obra cercana a la abstracción. A pesar de ello, y teniendo presente el hipotexto de Moreau, puede llegar a reconocerse a Salomé en el ídolo “negroide y ausente” (Molins, 1994: 30) de la izquierda o a la cabeza del profeta en la máscara que, no obstante, se eleva en un *sfumato* que la rodea en forma de aureola. Las innovaciones míticas en las artes plásticas continuarían en los años siguientes con el advenimiento de las tendencias Art Nouveau. En general, la mayoría de estos artistas se mostraban ya poderosamente influidos por el fenómeno que había supuesto la publicación de la *Salome* de Oscar Wilde en 1893.

En el número de abril de 1893, la revista *The Studio* publicaba “J’ai baisé ta bouche, Iokanaan” [Fig. 14]. En esta ilustración, el joven Aubrey Beardsley demostraba su admiración por la tragedia wildeana, al tiempo que producía una irreverente interpretación de la obra precedente, amplificando sus componentes eróticos hasta límites inusitados (Gaunt, 2002: 167-169). Con este trabajo, el erudito y contestatario dibujante (Symons, 1971: 11-16) iniciaría una colaboración profesional con Wilde que fructificaba en la edición ilustrada de la obra teatral al año siguiente, salida de las prensas de Londres y Boston por Elkin Mathews y John Lane (Gertner Zatlin, 2016a: 3-4). Por encima de los

et bestiale dans les jardins qui viennent d’être souillés par cet horrible meurtre qui effraye le bourreau lui-même, que se sauve éperdu” (Mathieu, 1976 : 129).

desencuentros que tuvieron ambos creadores, Beardsley cifraba en sus diseños el espíritu completo de la “decadencia”¹⁴² (Gaunt, 2002: 168). Así, su relectura intertextual del mito, destacó el lado más “perverso y depravado” de sus personajes, no exentos de ironía (Fernandez Polanco, 2000: 147; Paglia, 2006: 743; Sánchez Martínez, 2016: 186-190) y opuestos a la moral victoriana. Junto a este gusto por el lado siniestro de la feminidad, así como de la ambigüedad genérica, se cimentaba el imaginario femenino fatal; al tiempo, se rompía con el orientalismo “arqueológico” de Regnault (Gilbert, 1983: 136-138) y se desarrollaba la moda *japonista* (Gaunt, 2002: 166) y serpenteante que recogerían artistas como Gustav Klimt en Viena o Leon Bakst en San Petersburgo (Duncan, 1995: 20; Wollen, 1994: 75). Precisamente, los diseños de Bakst inspirarían numerosos espectáculos de ballet y danzas orientalistas de índole múltiple, en los que artistas como Maud Allan o Ida Rubinstein encarnarían a la princesa hebrea.

Previamente a las ondulaciones interminables de Klimt, Salomé continuaba nutriéndose del imaginario femenino *fatal* en el que la pintura finisecular no dejaba de recrearse. Así, en el mismo año de 1893 se inauguraba la *Secession* de Múnich, contando entre sus artistas fundadores a nombres como Franz von Stuck. Bebiendo de la temática oscura de la tradición encabezada por Blake y Füssli (Fernández Polanco, 2000: 142), el alemán manifestó su delectación por el tipo femenino de la mujer poderosa, capaz de someter y vampirizar al hombre. Este “sentido del mal” (Lucie-Smith, 1991: 157) se desarrollaba en el célebre *Der Kuss der Sphinx* [*El beso de la Esfinge*] (1895, Museo de Bellas Artes, Budapest) (inspirado en el poema de Heine sobre el mismo motivo)¹⁴³, cuya poderosa figuración de la zoomorfa feminidad ya se antecedía en *Die Sünde* [*El pecado*] (1893, Alte Nationalgalerie, Berlin). La connivencia animalizada entre la mujer y la serpiente funcionará como uno de los motivos centrales del arquetipo de la *mujer fatal*

¹⁴² William Gaunt realiza una lograda descripción de las implicaciones del arte de Beardsley para el decadentismo: “Sus extraños dibujos eran altamente artificiales. La oposición sin compromisos entre blanco y negro colocaba a la naturaleza en franca rebeldía. Los trazos decorativos eran decadentes por su manera de formar sistemas elaborados y estériles como símbolos que hubieran perdido sus significados y propósitos o que estuvieran sepultados en las profundidades. Eran también decadentes en otro sentido de la palabra: estaban llenos de problemáticas sugerencias procedentes del submundo del vicio, de la extinción, del exceso. Su vivencia interior de imágenes sexuales y fantásticas elucubraciones literarias era lo que Beardsley había trasladado al papel. En cierto sentido, poseía una familiaridad con la maldad, convivía con los lascivos enanos, figuras hermafroditas e hinchadas que poblaban los paisajes depravados y los grotescos interiores diseñados por su pluma; era esta la misma familiaridad con que un niño conversaría con las hadas” (2002: 168).

¹⁴³ En la edición de *Buch der lieder* [*Libro de las canciones*] de 1839, Heine introducía su célebre poema sobre la Esfinge: “La Esfinge sepulcral se agita y mueve; / respira el duro mármol y solloza; / cual vampiro voraz, mis besos bebe, / y en absorber toda mi sangre, goza” (1885: 4). La edición consultada (trad. Teodoro Llorente, 1885) incluye las ilustraciones de Paul Thumann que, habida cuenta de las similitudes con la obra de Stuck, y al aparecer en otras ediciones alemanas, pudieron servir también de inspiración al pintor alemán.

decimonónica (Litvak, 1979: 41-45), remontándose al episodio del Génesis y al pecado de Eva, hasta llegar a Baudelaire y a la *Salammbô* (1862) de Flaubert¹⁴⁴. A pesar de que la estética de Von Stuck iría evolucionando con los años, a este imaginario se incardina plenamente su *Salomé* (1906, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich) [Fig. 27], cuya inspiración debe sus fundamentos tanto a la obra de Wilde como a los simbolistas franceses (Molins, 1994: 37). Aparecen aquí los motivos axiales del mito finisecular, el baile y la entrega de la cabeza del profeta. Destaca nuevamente el protagonismo de la princesa, cuya palidez parece fundirse con el fondo estrellado (posible referencia a las versiones de Wilde o Laforgue) al tiempo que muestra con orgullo su desnudez enjoyada. En el ángulo inferior, en una figura cuasi simiesca, se adivina al verdugo, que sostiene la cabeza del Bautista.

Esta atmósfera de oscuridad había sido practicada ya algunos años antes en la representación finisecular de Salomé. Así, Edvard Munch había prolongado su periplo por el territorio de las pesadillas inaugurado por Redon a través de sus atormentadas figuras. Pese a hallarse inmerso en las tendencias Art Nouveau y beber del decorativismo de Beardsley, los dibujos y grabados que dedicó a Salomé entre 1895 y 1905 recalaban en territorios manifiestamente interiores. Las obras de Munch profundizaron en estados de pesadilla, ilustrando con sus aportaciones al arquetipo de la *mujer fatal* “el terror a la sexualidad femenina” (Lucie-Smith, 1991: 186), que se apodera del varón en su litografía de 1903 *Salomé* (Munch-Museet) [Fig. 22], célebre autorretrato del artista junto a la violinista Eva Mudocci. Se encuentra aquí, junto a la obra de Rossetti y Waterhouse, uno de los mayores paradigmas del mencionado fetichismo de la cabellera femenina (Dijkstra, 1994: 229-230), que aprisiona y succiona la energía vital del varón, como ocurre en el óleo de 1895 titulado *Vampiro* [Fig. 21], donde la femineidad muerde y sepulta al sometido bajo una diabólica cabellera rojiza (Bochet, 2007: 88-89; Bornay, 2010: 64-67). El poder del cabello femenino¹⁴⁵ alcanzaría gran vitalidad en el cartelismo y en artistas como Alphonse Mucha, cuyas imágenes de Sarah Bernhardt resultarían solo una pequeña parte de sus visiones decorativistas de la femineidad de la Belle Époque (Duncan, 1995: 88-94).

¹⁴⁴ Aparte de las referencias primordiales mencionadas (v. nota 71), la atracción por la femineidad serpentina en el XIX experimentaría verdadero furor a partir de la extática danza de Salammbô con su serpiente pitón, que Flaubert introducía en el capítulo X de su novela homónima (2007: 207-208) y que ya había poetizado Baudelaire en *Les fleurs du mal*: “Al verte andando cadenciosa, / de abandono bella, / pareces serpiente que danza / sobre su bastón” (Baudelaire, 2011: 159).

¹⁴⁵ V. nota 206.

Estas figuraciones continuarán en el incipiente arte cinematográfico y en personalidades como Theda Bara [Fig. 43], la primera *vamp* del cine norteamericano.

Dentro de las directrices del Art Nouveau, esta feminidad poderosa también dominará la *Sezession* vienesa y la obra de Gustav Klimt, con sus estilizadas representaciones de Judith (*Judith I*, 1901 y *Judith II*, 1909) [Fig. 23 y 24], asimiladas con Salomé desde las confusiones de título de las reproducciones de la época (Molins, 1994: 34-37; Dijkstra, 1994: 387). El disfrute orgiástico de la unión con la cabeza cortada se expresa a través de la ondulación de líneas (Duncan, 1995: 84), que se entrelazan entre sí convergiendo hacia el todo, representado por una feminidad que resulta “pura carnalidad” (Molins, 1994: 37). Este modelo femenino no dejaría de ser desarrollado en la tardía pintura simbolista española (Caparrós Masegosa, 1999: 19). Entre los representantes de estas tendencias, quizás alcanzara mayor celebridad la pintura de Julio Romero de Torres, cuya inspiración basculó entre los modelos extranjeros (primitivos italianos, prerrafaelitas y el simbolismo francés) y el ambiente cultural de las tertulias del Nuevo Café de Levante, promovidas por Ramón del Valle Inclán (Reyero y Freixa, 1995: 377 y 383; Litvak, 1998: 123-124).

El erotismo insinuante de las representaciones femeninas del cordobés, inmersa su pintura en el binomio establecido entre Eros y Tánatos, no dejó de funcionar en sus dos versiones del mito Salomé, una de 1917 (Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo) y otra de 1926 (Museo Romero de Torres, Córdoba) [Fig. 47]. Pese a que en ambas obras puede analizarse la feminidad en clave de “mujer fatal y perversa que mata como fuerza ciega de la naturaleza [...], unión perfecta del crimen y la belleza ultrarrefinada [...]” (Litvak, 1999: 42), la comparación de ambos óleos arroja peculiaridades significativas:

Uno [el cuadro de 1926], ajeno al estereotipo de mujer fatal, ungiéndolo de unas connotaciones claramente espirituales donde domina la idea del arrepentimiento en su ensimismada mirada a San Juan. Otro, con todas las características con que se forjaron las Salomé en la pintura y la literatura finiseculares y que condensó el texto de Wilde, como símbolo de lujuria: una voluptuosa figura femenina, de pecho firme, erguido, llena de honda satisfacción, dirige su descarada mirada al espectador, mientras con los dedos de sus manos araña la cabeza cortada de San Juan en una bandeja, en un inconfundible emblema Mujer-Amor/Sexo-Muerte (Caparrós Masegosa, 1999: 51).

En línea con la pintura de 1917, las representaciones de esta Salomé fatal predominaron en la pintura española de entresiglos. Así queda manifiesto a través de las obras de Francisco Masriera (*Salomé*, 1888), José Bermejo (*Salomé*, 1920), Gerardo de Alvear (*Salomé*, 1919) o de Federico Beltrán Masses (1999: 45-51), que realizó dos versiones de la danzarina; la segunda, de 1932, conservada hoy en la Casa Lis de Salamanca. Más

audaz resulta sin embargo la primera, realizada alrededor de 1918 [Fig. 40] y actualmente extraviada. En esta obra, el éxtasis de Salomé ante la contemplación del amado se extremaba mediante un violento uso del cromatismo, cercano a las tendencias fovistas o al expresionismo alemán de *Der Blaue Reiter*, así como en deuda con la versión mítica de Franz von Stuck.

Esta breve panorámica muestra el grado sumo de codificación del mito de Salomé por la pintura de Fin de Siglo, como se verá, de forma análoga, a la literatura de la época. De esta forma, la imagen pictórica no cesó de reproducir diferentes versiones del episodio de la decapitación del Bautista, prestando especial atención a la figura de la princesa, convertida en ejecutora gozosa del crimen. Envuelta en un tradicional espacio orientalista (españolizado en el caso de Romero de Torres), Salomé dará rienda suelta a su perversidad, manifestando su deseo necrófilo. Para ello, el personaje se envolvía en el altamente sistematizado imaginario de la *mujer fatal* (con los destacados signos del poder de la mirada; el cabello largo, espeso y rojizo; la animalización; la voluptuosidad o la androginia), que afirmaba la vigencia de una tradición literaria y pictórica (Keats, Füssli, Baudelaire, Rossetti, Moreau) sobre la que los creadores no dejaron de experimentar. En este sentido, las innovaciones resultaron, por un lado, eminentemente formales y temáticas, como en el caso de Hermenegild Anglada Camarasa (Caparrós Masegosa, 1999: 51). En la *Salomé* (1899, Colección Anglada Camarasa de la Fundación “La Caixa”, Palma de Mallorca) [Fig. 20] del pintor catalán, el orientalismo figurativo de la tradición quedaba reducido al claroscuro en que se oponían los colores (en línea con el bizantinismo de Klimt) consiguiéndose así un movimiento sinuoso que recordaría a la danza. Sin embargo, Anglada no sugería la cabeza del profeta, sino que ahora la feminidad se sometía a la decapitación (Rubio Jiménez, 2001: 86). De esta forma, Anglada se remontaba simultáneamente a las leyendas medievales de la muerte de Salomé y al imaginario decadentista, prestigiando la corporalidad en el cromatismo dorado que inunda la pintura¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Aunque Anglada Camarasa conociera las versiones antiguas y medievales sobre la decapitación de Salomé, el pintor bebía también en su representación de la muerte femenina del imaginario decadentista, que encuentra en Baudelaire algunos ejemplos de degollación femenina: “[...] en una tibia cámara, donde el aire malsano / es como el de un invernadero, / donde ramos murientes en cristalinos féretros exhalan su último suspiro, // sin cabeza un cadáver derrama, como un río, / sobre la almohada ya sin sed, / roja y viva una sangre, que la tela se bebe / con la avidéz de una pradera// [...] Sin escrupulo el tronco desnudo sobre el lecho / extiende en completo abandono / la belleza fatal y el esplendor secreto / que le dio la naturaleza// [...]” (Baudelaire, 2011: 427-429).

Este escenario orientalista, solo aludido por el color en el caso de Anglada, se transforma a través de una “descontextualización mítica” (Martínez-Falero, 2013: 489), en la que el escenario evoluciona y enriquece con elementos ajenos al esquema mítico original. En este sentido, en las acuarelas de Gustav-Adolf Mossa asistimos a una suerte de “desmitificación”, en tanto que, pese a utilizar los motivos de la decapitación, se vacían de contenido. Así, las múltiples interpretaciones del mito bíblico en Mossa se ubican en espacios urbanos, como *Salomé. Las manos cortadas* (1904, Musée des Beaux-Arts, Niza) [Fig. 25], en donde una caricaturizada figura, acompañada de una anciana y un perro, acarrea la cabeza del Bautista en su cesta de la compra, al tiempo que el can porta a modo de hueso una de las extremidades del antes hombre santo. Semejante trivialización lúdica del episodio (expandiendo la herencia de Heine), transitará por territorios de “pesadilla disfrazada de cuento infantil” (Molins, 1994: 37). Así, en la *Salomé* de 1906 se produce una suerte de relectura de la *L'Apparition* de Moreau, en la que el exotismo se ha transformado en una alcoba infantil burguesa, en donde una desnuda jovencita se cubre con el embozo de su cama aterrorizada por la sangrienta aparición del profeta, cuyas manos cortadas (fetiche constante en Mossa) la amenazan.

En otra acuarela de 1904, *Salomé: el gusto por la sangre* [Fig. 26], la Salomé-muñeca de Mossa (Bochet, 2007: 96) aparecerá arrodillada saboreando con delectación la espada ensangrentada que ha decapitado al profeta, cuya testa se reproduce en los adornos florales que adornan la estancia. De esta forma, parece reflexionarse de forma irónica sobre cómo, dentro de una apariencia de dulce inocencia puede ocultarse la esencia monstruosa de lo femenino (Wald Lasowski, 1996: 87). En 1908, el pintor volverá al mito, realizando ahora una Salomé madura, vestida a la moda decimonónica, con la cabeza del Bautista a sus pies y señalando con su mano muerta un libro. Se volverá aquí al erotismo desbocado herencia de Beardsley, rodeando la figura femenina de multitud de símbolos fálicos que decoran el ambiente burgués. Pero aparte de estas reinterpretaciones míticas cercanas a la parodia, algunas décadas antes ya se había asistido a precedentes de “reescritura por subversión de mitemas” o “desmitificación” (Martínez-Falero, 2013: 490-492). Concretamente, la *Salome* (1890) [Fig. 19] de la pintora estadounidense Ella Ferris Pell produjo una radical relectura ideológica de la feminidad decadentista mediante la construcción de una “una mujer con carne y sangre, no una mixtificada flor del mal”:

Esta mujer es una declaración revolucionaria sencillamente siendo nada más que el retrato realista de una joven fuerte, gozosamente dueña de sí misma, que mira al mundo que la rodea con confianza, incluso con una pizca de arrogancia, aunque sin ninguna depravación trascendente. [...] la Salomé de Pell, una joven real, independiente, confiada y segura de sí misma resultaba mucho

más amenazadora, una declaración visual mucho más desafiante contra los cánones de la dominación masculina de lo que jamás habría podido ser cualquiera otra de las famosas mujeres varoniles y vampiros creadas por los intelectuales de entre siglos. [...] Su realidad indomable era el arma más formidable de que disponía esta Salomé feminista, mucho más poderosa que cualquier imaginaria espada decapitadora (Dijkstra, 1994: 390-392).

Esta nueva Salomé, emparentada con las Amazonas a través de la desnudez de su pecho (Molins, 1994: 39) manifiesta con sereno orgullo su independencia del varón, al tiempo que se desvincula del decadentismo. Paulatinamente, las desmitificaciones de diversa índole resultarían más habituales, consolidándose la ruptura con el imaginario decadentista a través de la apertura a la vanguardia. A través de estas nuevas tendencias, la danzarina transitaría por las obras de Apollinaire, Picasso, Emil Filla o Salvador Dalí¹⁴⁷ (1994: 40-44), llegando finalmente desarticulada al cubismo y al surrealismo.

Bien entrado el siglo XX, la popularización de la figura bíblica y su circulación masiva en multitud de soportes dará lugar a extremos de banalización que llegarán a la publicidad. Este medio descontextualizaría el personaje tornándose mero reclamo comercial para atraer la atención de una mayoría de público (potenciales clientes) sobre el producto anunciado. Precisamente, a esta voluntad de apertura periodística al mayor número de lectores se adscribió la mexicana *Revista de Revistas* desde su nacimiento en 1910. Para ello, aunando la parte informativa y artística, se sostendría mediante la publicidad que atestaba sus páginas. Así, en el interior del número 278 (22 de agosto de 1915), la joven compañía telefónica mexicana se valía de Salomé para su anuncio, introduciendo el siguiente eslogan bajo la ilustración de una enjoyada danzarina: “si resucitara Salomé no pediría ya en cambio de sus bailes la cabeza de Joahnán. Pediría un teléfono de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana” [Fig. 41]. Un año después, en la madrileña *La Esfera*¹⁴⁸ (III, 147, 21 octubre de 1916), una poderosa Salomé diseñada por Isidoro Guinea, servía para anunciar los jabones Heno de Pravia: “Juan, Salomé te desprecia. Quiere más un jabón que tu cabeza” [Fig. 42]. En ambos ejemplos, la figura se revestía de todo el oropel decadentista (escenario orientalista, motivos míticos como la decapitación, insinuación de la prototípica maldad), pero al mismo tiempo, el personaje

¹⁴⁷ Sobre pasa los límites de este trabajo extenderse sobre la presencia de Salomé en las vanguardias, por lo que la simple mención de los estudios de Picasso de 1905 (*Salomé, La danza*, Musée Picasso de París), los óleos cubistas de Emil Filla de 1911 (Norodni Galerie, Praga), los bocetos de Alexandra Exter para los decorados del Teatro de Cámara de Moscú en 1917 cercanos al constructivismo, o la obra de Dalí (*La reina Salomé*, 1937), dan cuenta de la variedad de rumbos por los que transitaría el mito en la primera mitad del siglo XX (Molins, 1994: 20 y 40-57).

¹⁴⁸ En *La Esfera* se recogerán otras ilustraciones sobre el mito de Salomé, como la de Federico Ribas (10-VIII-1918) o las ilustraciones de Moya del Pino y Muro a los poemas de Emilio Carrere “La muerte de Salomé” (20-II-1915) y “Salomé moderna” (12-III-1927); todas ellas han sido recogidas por Carlos Primo Cano (2010: 173-176).

se vaciaba; perdía así la princesa su subjetivismo romántico para quedar (ahora sí) arquetipo fosilizado, útil a los objetivos comerciales del anunciante.

2.2.3. EL RECORRIDO DE SALOMÉ POR LAS LITERATURAS EUROPEAS EN LA PRIMERA PARTE DEL SIGLO XIX

La literatura de mediados del siglo XIX conformará el escenario en donde la figura de Salomé se tornará mito literario moderno. Las consecuencias de ello resultarán extremas, originando una obsesión por el personaje que, convertido en paradigma de perversidad femenina, inundará el Fin de Siglo, tanto en poesía y narrativa como en los géneros dramáticos. Las raíces de esta “Salomanía”¹⁴⁹ que alcanzaría el punto culminante a partir de la tragedia de Oscar Wilde, se ubican en la última época del Romanticismo, principalmente en las intensas apariciones de la temática en las obras de Heinrich Heine y Eugène Sue. Concretamente, la obra del autor alemán encarnará la máxima irradiación a autores posteriores, cimentando así una particular tradición de la que difícilmente se podrá renunciar hasta bien entrado el siglo siguiente. No obstante, los textos que el poeta de Düsseldorf dedicó a Salomé conocieron algunos antecedentes en décadas anteriores, en deuda casi siempre con la vasta tradición pictórica ya mencionada, que partía de Rogier van der Weyden, pasando por Tiziano y llegando al tenebrismo de Caravaggio. Con este bagaje iconográfico, así como por la constante relectura de los temas bíblicos (Abrams, 1992: 24-28), la imaginación literaria de inicios del XIX no podía dejar de visitar una iconografía más que sugerente, aunque sólo fuera en forma de breves apariciones.

¹⁴⁹ En la época se habló de “Salomanía” para ilustrar la obsesiva recurrencia de la figura de Salomé en la literatura, las artes plásticas, la música, el cine e incluso la publicidad de finales del XIX y principios del XX. El concepto fue empleado por vez primera en un breve artículo publicado en *The New York Times* el 16 de agosto de 1908, en el que se expresaba la preocupación por la (para el anónimo autor) excesiva influencia de la danza de Salomé en los espectáculos de la época. Esta actitud se extremará en un artículo del 3 de septiembre en el mismo periódico, en donde se llegará a hablar de “The Salome Pestilence”, advirtiendo de la necesidad de evitar las danzas de la princesa hebrea en favor del buen gusto: “What we most object to in this Salome epidemic is the shockingly bad taste of it all. It is rampant vulgarity” (1908: 6). Ciertamente, la moda desatada llegó a favorecer la fundación por Madame Dazié de una “escuela de Salomés” que en 1908 lanzaba al mundo unas 150 Salomés mensuales”, llegando a las más bajas cotas de banalización de la figura bíblica (Wollen, 1995: 80-81). Maya Ramos Smith estudiará esta moda sobre los escenarios de inicios del Novecientos, configurándose una tendencia orientalista de gran popularidad, pareja al estrellato de grandes divas (1995: 507-511). No obstante, las críticas sobre la recurrencia de la figura de Salomé en el entorno artístico pueden rastrearse veinte años antes, en *Le Décadent* de Anatole Baju (n.3, 15-31 febrero de 1888), en un artículo de Maurice du Plessys sobre Jean Lorrain. Para el autor del texto, Salomé y otras figuras femeninas similares en la obra de Lorrain “ne sont chez lui que figures de Femmes faussement perverses, effigies fantaisistes d’invraisemblables caractères, conventionnels à l’égal des plus pouffants guignols de Campistron ou de M. Jay. Le conventionnel, d’où qu’il procède est, en art, détestable”.

Así ocurrirá en textos como las *Odes et Ballades* (1828) de Victor Hugo, donde la hija de Herodías queda únicamente sugerida a través de la voz del profeta en un fragmento titulado “Saint Jean-Baptiste”. Posteriormente, la voz lírica se expandirá en el extenso poema “Les Malheureux” (*Les Contemplations*, 1856), donde el sujeto poético a través de casi cuatrocientos versos realiza una profunda reflexión sobre el sufrimiento humano. Por medio de un viaje en el espacio y el tiempo (que finaliza en el origen, en la visión de Adán y Eva) se marca un itinerario a través de ilustres personajes que sufrieron o fueron martirizados; entre ellos, los decapitados y el mismo Bautista:

J'ai vu Jean qui parlait au désert, Malesherbes,
Egmont, André Chénier, rêveur des purs sommets,
Et mes yeux resteront éblouis à jamais
Du sourire serein de ces têtes coupées
(Hugo, 1972 : 733).

El centro aquí sigue siendo la imagen sublimada del profeta. En el poema, San Juan se erige como ejemplo del padecimiento y desprecio al cuerpo en la búsqueda de la salvación divina, de la “fusión con lo Absoluto”, en lo que Juan Carlos Rodríguez llamaba *agustinismo* ideológico (1990: 69-70). “Mais il vieillit enfin, et, lorsque vient la mort, / l'âme, vers la lumière éclatante et dorée, / s'envole, de ce monstre horrible délivrée” (Hugo, 1972 :733). Aparece aquí la habitual ascensión celeste del Bautista, otro de los principales motivos del mito que será poetizado también en el Modernismo hispánico. Sin embargo, en Hugo está ausente la figura de Salomé, que encarnaría en todo caso ese “monstruo horrible liberado”, que, en línea con las interpretaciones patrísticas que se han ido viendo, no era otro que el cuerpo.

Algunos años antes de la publicación de *Les Contemplations* se había producido otra decapitación poética del Bautista, aunque de signo diverso. Como si se persiguiese la praxis parnasiana de la preponderancia de la forma en sí misma, Théophile Gautier parece huir de cualquier contenido trascendente en su poema de 1843 “À Madrid” (*Espagne*, 1845), centrándose sobre todo en la contemplación del objeto:

Au milieu de la table, à la place des fleurs,
Frais groupe mariant et parfums et couleurs,
Grimaçait sur un plat une tête coupée,
Sculptée en bois et peinte, et dans le sang trempée,
Le front humide encor des suprêmes sueurs,
L'œil vitreux et blanchi de ces pâles lueurs
Dont la lampe de l'âme en s'éteignant scintille ;
Chef-d'œuvre affreux, signé Montaùès de Séville,
D'une vérité telle et d'un si fin travail,
Qu'un bourreau n'aurait'su reprendre un seul détail
(Gautier, 1882 : 111).

Haciendo hincapié en el detalle de la representación de la cabeza cortada (ajena en el texto a cualquier contenido moral), el sujeto poético recalca la delectación (Rubio Jiménez, 2001: 69) de la coqueta marquesa ante su posesión:

En me disant cela d'une voix claire et douce,
Sur l'atroce sculpture elle passait son pouce,
Coquette, souriant d'un sourire charmant,
L'oeil humide et lustré comme pour un amant (1882 : 112).

Esta aparentemente frívola representación de la decapitación Bautista, posee sin embargo gran valor para el discurso mítico de Salomé. En esta ocasión, Gautier reduce la cabeza del profeta a un simple objeto decorativo, lo que funciona como radical desacralización de la antes reliquia, uniéndose así tempranamente a la actitud lúdica de la Herodías presentada por Heine sobre la que se hablará más adelante.

En cuanto a la representación de Herodías-Salomé, en deuda declarada con la tradición pictórica que había realizado la primera individualización de la princesa hebrea en la época renacentista pueden destacarse ejemplos como *Gobseck* (1830) de Honoré de Balzac. En su novela, el escritor francés (a través del anciano usurero que da título a la obra) no dudará en identificar con Herodías a la condesa de Restaud, produciéndose el profundo análisis psicológico del personaje acostumbrado en Balzac:

Semejante a una de esas Herodías debidas al pincel de Leonardo de Vinci (yo he chamarileado en cuadros), aparecía magnífica de vida y de fuerza; nada había de mezquino en sus líneas y en sus facciones; inspiraba el amor y me parecía ser más fuerte que el amor mismo. Me agradó. Hacía ya mucho tiempo que mi corazón no había latido con fuerza (2015: 276).

La intertextualidad pictórica resulta clara aquí por medio de una cita directa a la Salomé de Leonardo; posiblemente se refiriera Balzac a alguna de las pinturas que la escuela leonardesca¹⁵⁰ dedicó a la hija de Herodías. En cualquier caso, se muestra ya en estas pinturas una clara individualización de la princesa hebrea, cuyo carácter ambiguo, expresado a través de su sonrisa enigmática, no deja de ser interpretado en clave de perversidad a lo largo del XIX¹⁵¹. La relectura que realiza Balzac de esta Salomé renacentista sirve a la caracterización de la condesa de Restaud y los efectos en el personaje que la contempla. Su fortaleza y belleza deja conmovido a Gobseck, que siente renacer el amor en su frío corazón, marchito por el ansia de riqueza.

¹⁵⁰ Entre las obras de la escuela de Leonardo (tradicionalmente atribuidas erróneamente al maestro) destacan las tres pinturas citadas de Bernardino Luini que representan a Salomé con la cabeza cortada del Bautista. Estas obras de inicios del XVI se encuentran actualmente en la Galería Uffizi de Florencia, en el Museo del Prado de Madrid y en el Kunsthistorisches Museum de Viena [Fig. 4] (v. §2.2.1).

¹⁵¹ Ejemplo paradigmático de ello resulta la obra de Walter Pater *Studies in the history of the Renaissance* (1873), influencia directa para Wilde en la relectura de los modelos renacentistas, particularmente de la Gioconda: “Es una belleza que procede del interior y se expresa sobre la carne, el depósito, célula a célula, de extraños pensamientos, de fantásticas divagaciones y de pasiones exquisitas” (cit. por Praz, 1999: 452).

Pocos años después, la *Erodiade* (1833) de Silvio Pellico representará otro jalón decimonónico en la historia literaria de la princesa hebrea. Aquí, la princesa Salomé adquiere un carácter todavía secundario, completando así el decorado de la trama principal, centrada sobre la pareja de gobernantes, Herodes y Herodías. Una década después, la literatura francesa de mediados del XIX prestará una mayor atención a la hija de Herodías, cuya figura, siguiendo la antigua tradición que partía de los Evangelios Apócrifos y de Orígenes, era nombrada nuevamente como su madre. Concretamente, será un extensísimo *feuilleton* de Eugène Sue el encargado de desarrollar el protagonismo de la princesa hebrea. En *Le juif errant* (1844-1845), el autor francés desarrollará una intrincada trama en la que los personajes del Judío Errante y Herodías-Salomé intentarán proteger a los últimos descendientes de la familia Rennepont, destinados a recibir la herencia de un antepasado, acumulada a lo largo de siglos y amenazada por las conspiraciones de los jesuitas, ávidos de riquezas y poder político¹⁵².

La presencia de Herodías funciona como elemento estructural de primer orden en la narrativa de Sue. Junto con el Judío Errante Ashaverus (Tablada, 1988: 224), ambos abren y cierran la novela, y a través de algunas importantes apariciones a lo largo de la narración, protegen a la familia Rennepont de las intrigas urdidas por los jesuitas. Una vez individualizado al personaje femenino, extraído del inevitable decorado formado del banquete de Herodes, Herodías continúa su vida, aunque sea de forma poco placentera. Asimilada a la antigua leyenda antisemita del judío errante, que de forma tan docta estudiaba Feijoo en las *Cartas eruditas y curiosas* (II, 25) (1969: 61-73), el personaje femenino deambula por todo el mundo con su compañero. Por sus faltas, ambos personajes están doblemente malditos, condenados a vagar eternamente y (en el caso del judío) a propagar el cólera y la destrucción por todos los lugares que recorran¹⁵³. Así, la novela no representa otra cosa que el camino expiatorio de sus pecados:

¹⁵² Junto a las preocupaciones sociales de Eugène Sue (precariedad del proletariado y sus pésimas condiciones de trabajo, idealización del obrero y del buen patrón, así como una sociedad obrera autosuficiente), con las que se inscribe en las líneas del socialismo utópico, la novela se construye como un exaltado alegato anticlerical (Sue, 2015: 332).

¹⁵³ En este sentido, el personaje del Judío Errante desarrollado por Sue resulta manifiestamente plano y arquetípico, sujeto en todo momento a su itinerario vital expiatorio en el que su inmortalidad se interpreta como castigo divino. No obstante, el mito experimentará sustanciales reinterpretaciones, como se percibe en la crónica que José Juan Tablada dedicará al personaje el 8 de septiembre de 1912 (*Revista de Revistas*, II, 135): “Medite usted que el Judío Errante es expiación, es vigor inextinguible, juventud refrenada, migración perpetua; es el sueño personificado de una vida humana que escapa a todos los peligros y se prolonga indefinidamente. En ese concepto es el héroe japonés Yoshitsune, que sobrevive al atentado fraternal para emigrar y consumir una misteriosa epopeya; es el Sigfrido de los Nibelungos, [...] es Aquiles desafiando con pecho invulnerable las saetas troyanas” (Tablada, 1988: 225).

Artesano destinado a las privaciones, a la miseria... la desgracia me había hecho malvado... ¡Oh!, maldito... maldito sea el día en el que, mientras estaba trabajando, hosco, rencoroso, desesperado, porque a pesar de mi encarnizado trabajo, los míos carecían de todo... ¡Cristo pasó por delante de mi puerta! Perseguido e injuriado, molido a golpes, llevando con gran esfuerzo su pesada cruz, me pidió descansar un momento en mi banco de piedra... La frente le chorreaba, los pies le sangraban, la fatiga le rompía... y con una dulzura digna de compasión me decía:

- ¡Sufro!...

-Y yo también, yo también sufro... -le respondí rechazándole con ira, con dureza-; sufro y nadie viene en mi ayuda... ¡los implacables... crean más implacables!... ¡CAMINA!... ¡CAMINA!

Entonces él, emitiendo un suspiro doloroso, me dijo:

Y tú, tú caminarás sin cesar hasta la redención; así lo quiere el Señor que está en los cielos.

(Sue, 2015: 155).

Se aprecia así la relectura moderna del mito por parte de Sue, transformado el personaje a través del socialismo utópico centro ideológico de su escritura (Zavala, 1971: 69). Por ello, el pecado del zapatero judío¹⁵⁴, su falta de piedad ante el martirio de Cristo resulta explicado inmediatamente por el autor y a través del prisma socialista desde el que se narra. Sin importar lo anacrónico de esta lógica (habida cuenta de que se juzga un presunto hecho del siglo I), el narrador justifica la crueldad del zapatero al hallarse en una circunstancia laboral de explotación, único hecho que destruye al hombre y lo convierte en un ser malvado.

El pecado de Herodías no resulta menor que el de su compañero en la desgracia. Ella presenció e incluso motivó otro martirio, en este caso el infringido contra la figura santa de Juan el Bautista. Así, esta Herodías pertenece a la larga estirpe de mujeres fatales, opuestas al prototipo de feminidad angélica trascendente (Argullol, 2008: 230; Van Tieghem, 1958: 217-218), que poblaban la literatura romántica desde el gótico deciochesco¹⁵⁵, en su caso convertida ya en “arquetipo universal”, tal y como declaraba en 1841 un poema de Théodore de Banville:

Hérodiade, svelte en ses riches habits,
Portant sur un plat d'or constellé de rubis
La tête de saint Jean-Baptiste qui ruisselle,
Nous résume très bien l'histoire universelle [...]

¹⁵⁴ Gracias a la erudición del padre Feijoo conocemos numerosas variantes de la leyenda del judío errante. La del zapatero judío que desprecia a Cristo el día de la crucifixión es documentada en la *Historia de los judíos* (1706) de Jacques Basnague, obra que posiblemente hubiera consultado Eugène Sue para escribir su novela (Feijoo, 1969: 63-64).

¹⁵⁵ Mario Praz inicia la tradición del tipo de la *mujer fatal* (plenamente constituida, con rasgos modernos) en la literatura gótica del siglo XVIII, sobre todo en novelas como *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis y su Mathilde, para pasar al primer Romanticismo y a la Vélleda de *Les Martyrs* (1809) de Chateaubriand (1999: 350-359). Merece mencionarse también el poema de John Keats “La Belle Damme Sans Merci” (1819), así como el extenso *Lamia* (1820). No suele hacerse suficiente hincapié sobre el hecho de que la obra de Keats retomaba y reescribía una extensa tradición poética, que se remontaba nada menos que a la cortesía medieval y a obras como *Belle Dame sans Merci* (1424) de Alain de Chartier. Cabría hacer más hincapié también sobre otros antecedentes a estas imágenes de la feminidad poderosa y malvada que seducen y destruyen al varón, como la condesa Adelaida del temprano drama de Goethe *Götz von Berlichingen* (1773) (Allen, 1983: 15-18; Bornay, 2016: 118-119), paradigma del *Sturm und Drang*.

(Banville, 1889: 70).

De esta forma, la fastuosa figura de Herodías (inseparable de la ensangrentada cabeza del Bautista) encarnaba en la primera mitad del XIX una de las personificaciones del perverso imaginario femenino finisecular ya de moda. Así lo prueba la típica caracterización de Cécily en *Les mystères de Paris* (1842-1843) de Sue (Dottin-Orsini, 1996: 54), anterior solo en dos años a la fatal gitana Carmen de la novela de Merimée:

Esta gran criolla, esbelta y carnosa a la vez, vigorosa y ágil como una pantera, era el modelo encarnado de la sensibilidad ardiente que solo se enciende en los fuegos de los trópicos. Todos han oído hablar de estas jóvenes de color, por así decirlo, *mortales* para los europeos; esos vampiros encantadores que, embriagando a su víctima con una terrible seducción, absorben hasta la última gota de oro y de sangre, y no le dejan, según nuestra enérgica expresión, más que sus lágrimas para beber, más que su corazón para roer (cit. por Praz, 1999: 362).

De esta forma, acoge Sue el arquetipo de la mujer fatal decimonónica, exagerado posteriormente en el Fin de Siglo. También él aportará a sus heroínas de un poder casi diabólico unido a la belleza exótica, cuya exaltación corporal y voluptuosa sometería al varón para destruirlo después, aludiéndose por boca del desesperado Ferrand incluso a la decapitación, motivo nuclear del mito finisecular de Salomé: “Yo seré tu tigre y después, si quieres, me deshonrarás, y harás que corten mi cabeza. Mi honor y mi vida son tuyos desde este instante” (Sue, 1974: 668). Aunque inmerso en este imaginario, del que bebe también el personaje de Adrienne de Cardoville¹⁵⁶ en *Le juif errant*, en el caso de Herodías, Sue se centra no tanto en la descripción de la perversa naturaleza femenina sino en el crimen cometido y en su purgación. Con ello, el autor combinará la tradicional admiración hacia la figura sagrada con la delectación en lo horrible del episodio, que sitúa al anochecer, en las ruinas misteriosas de una abadía:

La estatua es extraña, siniestra. Representa a un hombre decapitado. Vestido con la toga antigua, tiene una bandeja entre las manos; y en la bandeja hay una cabeza... Esa cabeza es la suya. Es la estatua de san Juan, mártir, decapitado por orden de Herodías. [...] ‘La mano del Señor me trae hasta los pies de este santo mártir... es a sus pies cuando comienzo a ser una criatura humana... Y es para vengar su muerte por lo que el Señor me había condenado a un eterno caminar (Sue, 2015: 1295 y 1298).

Por su crimen para con el Bautista, la mujer maldita llevaba siglos vagando por todo el orbe, y a sus dolores por su condena eterna, se unían los que se originaban por los sufrimientos de la familia Rennepont, diezmada por las intrigas de los jesuitas.

¹⁵⁶ Amagos de este tipo de mujer activa, representada por Cécily, aparecen también al inicio de las peripecias de la bella pelirroja Adrienne de Cardoville. Su esteticista retrato inicial (Sue, 2015: 297-303) comienza ofreciendo claves de una personalidad ciertamente original, consagrada a la Belleza, como si de un dandi femenino se tratase. Sin embargo, con el transcurso de la acción, su carácter audaz y rebelde termina quebrándose, dando paso a un personaje plano, dependiente de sus “deberes” femeninos de humildad, piedad y sacrificio.

Una vez que Herodías experimenta la compasión, resultará premiada dejando de ser un monstruo¹⁵⁷ perverso. En última instancia, en ello se cifra su redención, en el conocimiento del dolor y en la vecindad de la muerte. Se encuentra aquí otro de los motivos del mito romántico de Salomé: la redención del personaje maldito¹⁵⁸.

-Como tú, hermano, yo también he sentido poco a poco que mis fuerzas, ya muy debilitadas, se debilitaban más aún en un dulce agotamiento; sin duda el final de nuestra vida se acerca... La ira del Señor está satisfecha.

- ¡Ay!, hermana, sin duda también... el último vástago de mi linaje maldito... va a acabar mi redención con su muerte próxima... pues la voluntad de Dios se ha manifestado al fin... seré perdonado cuando el último de mis vástagos haya desaparecido de la tierra [...] (2015: 1445).

Aunque los jesuitas han podido ganar una batalla al exterminar la familia Rennepont al completo, impidiendo así que la herencia pase a sus legítimos dueños, ello tiene consecuencias más positivas para el relato. Este hecho servirá como dolorosa purgación de los pecados de los errantes protagonistas, que después de conocer el dolor y la piedad, quedan redimidos, y con ellos, el ser humano en su conjunto:

No, no, hermano, en lugar de llorar por los de tu estirpe, alégrate por ellos. Si el Señor ha necesitado su muerte para tu redención, el Señor, redimiendo en ti al artesano maldecido por el cielo... redimirá también al artesano maldecido y temido por quienes someten a un yugo de hierro... En fin... hermano... el tiempo se acerca... el tiempo se acerca... la conmiseración del Señor no se detendrá solamente en nosotros... Sí, te lo digo, seremos redimidos y con nosotros la mujer y el esclavo moderno (1445-1446).

De esta forma construye Sue la entidad trascendente de sus personajes. El padecimiento de los pecados de Herodías tendrá un sentido más allá de su muerte. Ambos protagonistas representan arquetipos de redención del ser humano, que, en la época moderna, sufre explotado por el industrial. Sin embargo, la literatura posterior no se fijará demasiado en esta relectura socialista del mito de Salomé, sino que la princesa hebrea seguirá sufriendo el castigo de sus pecados por más de medio siglo.

¹⁵⁷ Se entiende en este trabajo la categoría de lo monstruoso como “lo distinto”, que implica una “transgresión categorial” con respecto a lo comúnmente establecido: “el monstruo es un ser que viola el orden natural” (Carroll, 2005: 83, 85 y 99).

¹⁵⁸ La trascendencia final que adquieren los personajes del judío errante y Herodías, purificada de sus pecados, anticipan la exaltación redentora del *Parsifal* (1882) de Wagner, uno de los más importantes héroes mesiánicos de la historia de la música occidental.

2.2.3.1. HEINRICH HEINE Y LAS VISIONES ROMÁNTICAS

El navegante en su barquita,
prendido de un violento pesar,
no atiende ya a los peñascos:
hacia arriba mira sin cesar.

Al fin las olas se tragan
al barquero y su embarcación.
Esto es lo que ha conseguido
Loreley con su canción¹⁵⁹.

(Heinrich Heine, *El libro de las canciones*)

Escasamente un año antes de la publicación por entregas de *Le juif errant*, Heinrich Heine (1797-1856) trabajaba en su novedoso poema épico *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* [*Atta Troll. Sueño de una noche de verano*], publicado por entregas entre 1842 y 1843 en la *Zeitung für die elegante Welt* [*Gaceta para el mundo elegante*]. En esta particular epopeya, el poeta de Düsseldorf dedicará los capítulos XVIII y XIX a la legendaria *Wildes Jagd (Caza Salvaje)*, en la que cabalgará Herodías-Salomé. A diferencia de las obras citadas en el apartado anterior, pese a la brevedad de sus apariciones, el personaje femenino cobrará aquí mayor relieve; ya no funciona como elemento adicional en el episodio de la degollación del Bautista, sino que ahora ejerce el protagonismo de su propia historia. Sin embargo, para llegar a la independencia del resto de personajes del episodio del banquete de Herodes, las leyendas medievales habían transformado a Salomé en bruja¹⁶⁰, la figura arquetípica por excelencia relacionada con el diablo, tal y como se manifestaba en el caso de la asesina del profeta.

Justamente de este sustrato legendario resulta deudora la obra de Heine. La ideología romántica de la que se nutría necesitaba recurrir a espacios míticos que otorgaran la “pureza” que el poeta necesitaba en su obra y que no encontraba en su sociedad, cuya modernización se traduce habitualmente en el desgarramiento del artista. Ahora bien, si para Goethe, Schiller o el primer Hölderlin el ideal social se encontraba en Grecia¹⁶¹, el Romanticismo, heredero de la categoría kantiana de lo sublime, prefiere el

¹⁵⁹ Se sigue aquí la traducción que Berit Balzer realiza del poema II de *Die Heimkehr* [*El Retorno*] (1826) incluido posteriormente en *Buch der Lieder* [*Libro de las canciones*] (1827) (Heine, 1995:86).

¹⁶⁰ V. §2.1.5.

¹⁶¹ La visión idealizada de Grecia se expresa en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) de Schiller: “Mas, si observamos atentamente el carácter del tiempo presente, ha de admirarnos el contraste que se advierte entre la forma actual de la humanidad y la que tuvo en otras épocas, principalmente en la época de los griegos. El brillo de la educación y el refinamiento, que con razón oponemos hoy a cualquier

espacio medieval (Litvak, 1980: 181; Carnero, 1983: 107-108). Según afirmaba Novalis en *Die Christenheit oder Europa [La Cristiandad o Europa]*, en la Edad Media existía un Estado que protegía a los ciudadanos, que “confiaban cual niños en sus promesas. Cada cual podía felizmente ver discurrir su quehacer diario, pues con estos hombres sagrados tenían asegurado su futuro [...]” (cit. por Beutin, Ehlert *et al.*, 1991: 12-13). Evidentemente, en esta época no se buscaba una Edad Media histórica, sino que más bien se construían imágenes de un espacio ficcional idealizado, acorde con sus intereses (Eco, 1988: 84-96). Esta recuperación de una mitología particular, como advertía ya Karl Philipp Moritz en *Gotterlehre oder mythische Dichtung der Alten [Estudios sobre los dioses o poesía mítica de los antiguos]* (1791), poseía principalmente una fuerza motriz: “la literatura mitológica tiene que ser considerada como un lenguaje de la fantasía” (cit. por Gimber, 2010: 41). En este sentido hay que explicar la visión de Heine sobre la recuperación romántica de la Edad Media:

¿Qué fue la escuela romántica en Alemania? No fue más que la resurrección de la poesía de la Edad Media tal y como esta se manifiesta en las canciones, la plástica, la arquitectura -en el arte y en la vida en general-. Pero esa poesía procedía del cristianismo, era una flor de pasión brotada de la sangre de Cristo. [...] En este sentido, esa flor es el símbolo más apropiado del cristianismo como tal, cuyo espantoso atractivo consiste precisamente en la voluptuosidad del dolor (Heine, 2015b: 167).

En este caso, se destacaba la violencia del cristianismo, que se individualizaba después en el personaje de Salomé, convirtiéndose la crueldad y la “delectación en el dolor” una suerte de categoría estética que antecederá el Fin de Siglo. Resulta por tanto la fantasía la potencia creadora de la nueva mitología alemana construida por los románticos en sus obras y de la que, a su manera, también será partícipe Heine en su mitificación de Salomé.

La empresa de la nueva mitología romántica, enunciada por pensadores como Friedrich Schlegel en su *Rede über die Mythologie [Alocución sobre la mitología]* (1800),

otra mera naturaleza, no nos sirve de nada frente a la naturaleza griega [...]. No sólo nos humillan los griegos con una sencillez que nuestra época desconoce [...]. Vemos en los griegos unidas la plenitud de la forma y la integridad de la materia, la filosofía y la plástica, la delicadeza y la energía, la frescura juvenil de la imaginación y la virilidad de la razón, y todo esto forma el conjunto de una humanidad magnífica” (1991: 111-112). De forma general, esta visión de Grecia como paraíso perdido resulta análoga a la de Hölderlin en los *Himnos de Tübinga*: “Si te hubiera encontrado a la sombra de los plátanos,/ cuando corría el Céfito entre las flores,/ y cuando los muchachos soñaban con la gloria/ y a muchos corazones Sócrates conquistaba,/ cuando Aspasia paseaba entre los mirtos,/ cuando el clamor de un gozo fraternal/ resonaba en el ágora bullente,/ y cuando mi Platón creaba paraísos,// cuando a la primavera daban gracia los cantos,/ y cuando descendían torrentes de entusiasmo/ del monte sacrosanto de Minerva/ [...] no se te haría opresivo el opaco bochorno/ de la vida, que apenas refresca alegre brisa.// [...] ¡Ay!, girando en la danza de las horas doradas/ de la Hélade, la huida del tiempo no sentiste;/ eternos, como llamas de vestales, ardían/ el amor y el buen ánimo en cada corazón;/ [...] florecía/ eterno, allí, orgulloso gozo de juventud (2009: 69-71).

no se cansaba de enunciar programáticamente la preeminencia de la fantasía en oposición a la razón:

Pues este es el comienzo de toda poesía, abolir el funcionamiento y las leyes de la razón que piensa razonablemente, y trasladarnos de nuevo a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana, para el que hasta ahora no he conocido símbolo más hermoso que el abigarrado hervidero de los dioses antiguos (cit. por Gimber, 2010: 43).

Pero al mismo tiempo que la elaboración de un manifiesto a favor de la imaginación (Bowra, 1972: 23-29), Schlegel determinaba un lugar depositario por excelencia de la fantasía, de las raíces identitarias que el hombre moderno había perdido: los dioses antiguos. Excelente conocedor de esta tradición teórica de la nueva mitología romántica¹⁶², Heine marchará a la búsqueda de estos materiales en su pasado glorioso, concretamente de la mano de Jacob Grimm, cuya monumental *Deutsche Mythologie* [*Mitología Alemana*] (1835) se convirtió en la autoridad historiográfica por excelencia en esa nostalgia de la literatura romántica alemana por los orígenes¹⁶³. Por ello, no en vano escribe Heine: “Porque antes amaba a Juan, / -en la Biblia no lo dice, / pero el pueblo habla de aquel/ sangriento amor de Herodías-” (Heine, 2011: 159). Así inicia el autor, a través de su imagen de Herodías-Salomé, el camino de la mitificación. Sobre un esquema motivico de base se produce una relectura de los mitemas fundamentales que conformarán el mito. “Car pour que Salomé devienne mythe il faut deux conditions : *inventer* une histoire dont elle sera non plus l’auxiliaire mais l’héroïne et, par conséquent, *substituer* à un conflit politico-religieux où elle n’a rien affaire un autre conflit” (Couty, 2002 : 1645). De esta forma, no importa ya la imagen bíblico-pedagógica del Bautista ni el conflicto político que Herodes teme desencadenar al prender a un hombre tan respetado por el pueblo (tal y como sugerían los Evangelios¹⁶⁴), sino la doncella en sí misma, que deja de ejercer como figura secundaria para protagonizar su propia historia. Ahora es ella la que

¹⁶² Como estudia Arno Gimber, las teorías sobre la necesidad de una nueva mitología empiezan a surgir en autores como Johann Gottfried von Herder en *De la nueva utilización de la mitología* (1767), para eclosionar en el Romanticismo; primero con el *Systemprogramm* (1793-94), atribuido a Schelling, Hegel y Hölderlin y después en textos tan decisivos como la *Alocución sobre la mitología* (1800) de Schlegel, las obras de Novalis o la *Filosofía del arte* de Schelling (Gimber, 2010: 39-45).

¹⁶³ En este sentido, más allá de las disquisiciones filosóficas sobre la necesidad de una nueva mitología que los románticos reclamaban, la obra de Jacob (1785-1863) y Wilhem Grimm (1786-1859) representó la puesta en práctica de todas estas teorías, que se tradujo, además de en las conocidas recopilaciones de cuentos populares, en una trascendental empresa histórico-filológica sin precedentes, con la publicación de obras monumentales como *Deutsche Sagen* [*Sagas Alemanas*] (1818), *Deutsche Mithologie* [*Mitología Alemana*] (1835), *Deutsche Grammatik* [*Gramática Alemana*] (1837), *Geschichte der deutschen Sprache* [*Historia de la lengua alemana*] (1848) o *Deutsches Wörterbuch* [*Diccionario Alemán*] (1854).

¹⁶⁴ Así, puede leerse en el Evangelio de Mateo: “Es que Herodes había prendido a Juan, lo había encadenado y encerrado en la cárcel [...]. Y aunque quería matarle, temía a la gente, porque le tenían por profeta” (Mt. 14, 3-5).

pide la cabeza del Bautista, y a la que se otorga, por primera vez en la literatura moderna, de un exacerbado sentimiento amoroso por el profeta.

La obra de Heine mantiene una relación compleja con su fuente principal, debatiéndose entre la ampliación y el respeto. En este último sentido, permanece fiel a su hipotexto desde el mismo nombre de su personaje; continuando la larga tradición que partía de Orígenes (1970: 249). Así, obviando la versión histórica de Flavio Josefo, otorga a Salomé el nombre de Herodías. Sin embargo, no cabe hablar de confusión alguna entre personajes; la Herodías de Heine es Salomé, y así lo aclaraba Grimm cuando nombraba al personaje “Herodías (la hija)” (Grimm, 2014: 235). Posteriormente, y al tiempo que siguen testimonios medievales como el citado *Canon Episcopi* o el *Malleus Maleficarum* (1484) (Kloss, 1908: 83-84), se retoma la imagen negativa de Salomé: “sei Herodias (die tochter) verwünscht worden, in gesellschaft der bösen und teuflischen geister umzuwandern”¹⁶⁵ (Grimm, 2014: 235). Así, esta Herodías hechicera, por su crimen y sus pactos con el diablo, estará condenada a vagar eternamente junto a otras fatales: Diana, Perahta (otro de los nombres de la diosa del amor y de la agricultura, Holda o Freyja) y Abundia. Se completa así el sincretismo entre paganismo y cristianismo que el Romanticismo y Heine se proponen recuperar.

Comienza el capítulo XVIII de *Atta Troll* con la entre aterradora e irónica descripción de la *Wildes Jagdt (Caza Salvaje)*, situada precisamente en la noche de San Juan. De esta forma, Heine sitúa la acción en el tiempo y el espacio de lo legendario, donde las fuerzas oscuras propician la aparición de los fantasmas. Entre ellos, un nutrido y variopinto cortejo, comenzando por Nemrod y el rey Arturo para llegar a Shakespeare y Goethe. Posteriormente, la intertextualidad con la obra de Grimm resultará evidente; el centro de este desfile espectral no lo ocupan los personajes históricos, sino la Belleza, individualizada por las mencionadas Diana, Abundia y Herodías, figuraciones diversas a su vez de una misma entidad mítica, la tricéfala Hécate, reina de los muertos y las brujas (Grimal, 2018: 225). Sin embargo, desde el inicio, Heine muestra la naturaleza del procedimiento mitopoético que se dispone a realizar: su objetivo no resultará una mera descripción de personajes procedentes de la mitología clásica, germánica y bíblica, sino una relectura de los mismos.

Blanco cual mármol su rostro
y cuál él frío. Terribles
la palidez y fijeza

¹⁶⁵ “Herodías (la hija) llegó a estar maldita, a caminar errante en maligna y diabólica asociación” (al no disponer de traducciones al español de la obra de Grimm, incluyo aquí mi versión).

de sus nobles, duros trazos.

Pero en sus ojos oscuros
ardía un fuego espantoso
y pérfidamente dulce,
deslumbrante y destructor.

¡Qué diferente esta Diana
de aquella, orgullosa y casta,
que a Acteón transformó en ciervo
y se lo entregó a los perros!

[...]

Ha despertado, aunque tarde,
con más fuerza su lascivia
y como auténtico fuego
del infierno arde en sus ojos
(Heine, 2011: 153-155).

Así, de forma casi metatextual se aclara que la Diana del cortejo fantasmal no resulta la diosa casta y orgullosa de la Antigüedad, sino una nueva y diferente, incendiada de lujuria y lascivia. Sin embargo, la relectura que Heine hace de su personaje terminará en ácida ironía: “Lamenta el tiempo perdido, / el de los hombres hermosos, / y ahora la cantidad suple / tal vez a la calidad” (2011: 155). La misma transformación se operará en el personaje de Herodías-Salomé.

Después de la descripción de Abundia, se detendrá el resto del capítulo sobre el personaje bíblico. Pero como se adelantaba, la transformación resulta manifiesta. Frente a la timidez de la danzarina y su papel secundario con respecto al martirio del profeta, en *Atta Troll* el personaje femenino ejerce el protagonismo:

Tenía el fuego en su rostro
el encanto de Oriente,
y sus ropas evocaban
los cuentos de Scherezade.

Dulces labios de granada,
nariz de lirio arqueado,
y miembros frescos y gráciles
cual palmera del oasis (2011: 157-159).

Queda así constituida una propuesta más de la nueva mitología romántica. A través de la imaginación, Heine crea una nueva Salomé. Desde el modelo bíblico desdibujado, y aprovechando las fuentes mencionadas por Grimm, se comienza la renovación del personaje por medio de la estetización del sujeto femenino. Para ello, el autor alemán recurre primero a la filiación orientalista, el espacio romántico por antonomasia de lo

“otro” desconocido y atrayente, del misterio¹⁶⁶ (Litvak, 1986: 14-17; Pacheco Paniagua, 1998: 98-100; Saglia, 2005: 467-485). A continuación, el poeta se detendrá en el cuerpo femenino, cuyos atributos estiliza por medio de símiles de elementos naturales (“labios de granada”, “nariz de lirio”, “miembros frescos cual palmera del oasis”). En esta descripción en la que Salomé se convierte en un trasunto del paraíso, se inicia también el recorrido de lugares comunes en los que reincidirá la literatura posterior. Cuando Oscar Wilde publique su tragedia sobre Salomé, todavía conservará las imágenes de Heine, que habían atravesado la literatura francesa parnasiana, decadentista y simbolista y que el autor irlandés reconstruirá bajo un prisma eminentemente esteticista.

Una vez creada esta seductora Salomé, Heine pasa a realizar una valoración del personaje, al tiempo que detalla las causas de su aparición en la *Caza Salvaje* junto a sus espectrales compañeros:

Porque sí, era una princesa,
la reina era de Judea,
la mujer que pidió a Herodes
la cabeza del Bautista.

Por culpa de aquel delito
sangriento estaba maldita
a ir hasta el día del Juicio
en la batida salvaje
(Heine, 2011: 157-159).

Así, el protagonismo de Salomé tiene sus consecuencias. Frente a las tradicionales representaciones negativas de su madre Herodías como responsable de la decapitación, ahora resulta Salomé el verdadero “cerebro del mal”. A consecuencia de estos hechos, la joven, será condenada a vagar eternamente. En este sentido, una vez que Heine asume la doble vertiente iconográfica (cristianismo y leyendas paganas) que la tradición había dispuesto para Salomé, reconstruye a su vez el carácter maligno del personaje. En última instancia, todo ello obedece a una concepción negativa de lo femenino que aparece (aunque sea de nuevo bajo formas irónicas) desde su novela *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* [*De las memorias del señor Schnabelewopski*] (1833):

Oh, mujeres [...], habéis sido creadas para nuestra desgracia. Vuestra mirada es mentira y vuestro aliento engaño. ¿Quién fue la primera en morder la manzana del pecado? Los gansos salvaron el Capitolio, pero Troya cayó por una mujer. [...] ¿Quién llevó a Marco Antonio a su perdición? ¿Quién exigió la cabeza de Juan el Bautista? ¿Quién fue la causa de la mutilación de Abelardo?

¹⁶⁶ En este sentido, como se verá más adelante, los autores modernistas hispánicos manifestarán tal predilección por el espacio orientalista para producir las sucesivas relecturas del mito de Salomé, que el personaje quedará codificado como arquetipo literario. En cualquier caso, la ambigua ubicación exótica servía como ninguna otra al ambiente de libertad en la que la “alteridad” (usualmente encabezada por diversas figuras de la prototípica mujer fatal, como Judith, Salomé o Cleopatra) podía dar rienda suelta a su crueldad (Litvak, 1985: 127-134; 1986: 17-18 y 193-238).

¡Una mujer! La Historia está llena de ejemplos de cómo nos hundimos por causa vuestra. Todos vuestros actos son insensatos, ingratos todos vuestros pensamientos. Os damos lo más alto, la llama más sagrada del corazón, nuestro amor... ¿y qué nos dais a cambio? (Heine, 1992: 170).

Este fragmento resulta significativo en relación con las transformaciones de Salomé en la obra de Heine. Siendo el autor deudor de la ideología misógina que parte de los Evangelios y la patrística, su mirada se enriquece con las concepciones múltiples del amor romántico. Entre ellas, la pasión encendida de figuraciones poderosas como la Esfinge (Pedraza, 1991: 21-22 y 105-112), que antecedió al poema homónimo de Wilde (*The Spirit Lamp*, julio de 1894¹⁶⁷), y al soneto “Une”¹⁶⁸ de Albert Samain (*Au Jardin de l’Infante*, 1893) (Dijkstra, 1994: 331).

A la puerta, una Esfinge: forma horrible
y bella al par; amable y pavorosa:
el cuerpo y garras, de león temible,
el busto y seno, de mujer hermosa.

El ansioso deseo centellea
en sus inquietos ojos penetrantes;
sus rojos labios, que el deleite arquea,
sonríen satisfechos y triunfantes.

Y entona el ruiseñor tan dulce trino
que ya el impulso resistir no puedo;
y al besar aquel rostro peregrino,
en la traidora red prendido quedo.

La Esfinge sepulcral se agita y mueve;
respira el duro mármol y solloza;
cual vampiro voraz, mis besos bebe,
y en absorber toda mi sangre, goza.

Sedienta apura mi vital aliento,
y me abrasa después de tal manera,
que en mis entrañas destrozadas siento
las implacables garras de la fiera.

¡Dolor que embriaga! ¡Dicha que sofoca!
¡Sin límites las penas y los goces!
¡Néctar del cielo en su incitante boca!
¡En su garra crúel ansias feroces!
(Heine, 1885: 4-5).

De esta forma, Heine configura una de las facetas figurativas de la feminidad animalizada y fatal que predominará durante todo el XIX, con su terrible caracterización plenamente

¹⁶⁷ V. nota 332.

¹⁶⁸ El soneto “Une” de Samain representa una de las grandes recreaciones finiseculares de la Esfinge: “Es vampiro y es ángel, de esmeralda los ojos, / pensativa entre el oro cruel que tiembla en su carne, / son sus labios tan rojos como brasas, y mienten / corazón y mirada; más funesto es su amor” (1994: 113). Samain volverá a poetizar a la Esfinge en *Le chariot d’or* (1900): “Seul, sur l’horizon bleu vibrant d’incandescence, / L’antique sphinx s’allonge, énorme et féminin. / Dix mille ans ont poussé ; fidèle à son destin, / Sa lèvre aux coins serrés garde l’énigme immense” (1904 : 163).

codificada: “ojos penetrantes”, poder extremo a través de imágenes como la de la tela de araña con la que atrapa, o la del vampiro que absorbe la energía vital de la víctima. Pero además, Heine terminaba con la audaz contraposición que plagaría todo el Fin de Siglo, la unión extática entre dolor y placer en sus diferentes versiones sadomasoquistas (Litvak, 1979: 60-64), anticipo de la unión entre Eros y Tánatos (Pujante, 2017: 239) que pasará a cumbres como el *Liebestod* wagneriano en el *Tristan* o el beso a la cabeza cortada de la *Salome* de Wilde. Estas obras no hubieran existido sin Heine y su contribución a su modelo multiforme de belleza, acorde con las enseñanzas de Víctor Hugo: “la musa moderna [...] comprenderá que todo en la creación no es humanamente *bello*, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz” (1967: 18). He aquí otra de las formulaciones de la *belleza medusea* romántica (Praz, 1999: 65-68) que se encuentra ya en Heine y su formulación del arquetipo de la *mujer fatal*.

Por otro lado, existe en *Atta Troll* una complejidad añadida, en lo que respecta a su intertextualidad con el *Ysengrimus* o *Reinardus Vulpes* (s. XII) de Nivardus de Gante, que Heine conocía por la obra de Grimm, en la que se incluía una extensa cita del texto medieval (Grimm, 2014: 236). Así se poetiza en el texto medieval el duelo de la enamorada Pharaïldis-Salomé:

The grief-stricken maiden asked to have brought her -and the king's servant brought, on a dish- his severed head; when it was brought, she clasped it her soft arms, drenched it with tears and burned to print kisses in it¹⁶⁹ (*Ysengrimus*, 2013: 83-84).

Esta intertextualidad que era notada por Panofski (2003: 61-62), se aprecia como completa a la luz de los textos de Heine, que recoge de Nivardus el motivo del beso a la cabeza cortada, llevando a cabo una interesante relectura:

En las manos lleva siempre
la fuente con la cabeza
de Juan, y la besa; sí,
la besa con entusiasmo.

[...]

No tiene otra explicación
el antojo de la dama,
¿pide una hembra la cabeza
de un hombre si no lo ama?

Estaría algo enfadada
con su amado, y mandó que

¹⁶⁹ Así dice el texto original latino, recogido por Jacob Grimm: “postulat afferri virgo sibi tristis et affert / regius in disco tempora trunca cliens. / Mollibus allatum stringens caput illa lacertis / perfundit lacrimis, osculaque addere avet (2014: 236).

le cortaran la cabeza,
pero al verla en la bandeja

lloró, enloqueció y murió
loca de amor. (¡Ah, locura
de amor! ¡Vaya pleonasma!
¡Sí ya el amor es locura!)
(Heine, 2011: 159-161).

Aparece aquí el punto de partida del mito moderno de Salomé. Situada la perspectiva sobre la joven (no sobre la figura santa del Bautista o sobre Herodías) se narra el amor irrefrenable que la princesa siente hacia Juan, lo que le impulsa a pedir su cabeza por iniciativa propia y no por mandato de su madre¹⁷⁰. El resultado de ello culmina en el acto necrófilo con el que tanto se delectarían los artistas finiseculares; aunque esta perversidad del goce de lo prohibido no se observa todavía plenamente en Heine, el autor alemán utiliza por vez primera uno de los motivos del mito más tratados en la segunda mitad del XIX. Aquí reside la diferencia esencial entre *Atta Troll* y el *Ysengrimus*, la “descontextualización” de mitemas, hablando desde un sentido puramente mitocrítico (Martínez-Falero, 2013: 489 y 492); el deseo corporal que siente la Pharaildis de Nivardus se contrapone al amor de Salomé, con todo lo que implica este concepto entendido desde la perspectiva romántica.

El amor romántico se revestirá de un carácter sublime inexistente en épocas anteriores. La causa ha sido notada en ocasiones, advirtiendo los efectos extremos de modernización de las estructuras sociales, tal y como se lamenta la voz poética en el canto X de *Atta Troll*:

Ahora son más ilustrados
los hombres, y no se matan
ya entre ellos con fervor
por intereses celestes;

ya no les impulsa al crimen
y al asesinato el dogma,
el fanatismo o la fe,
sino interés y egoísmo
(Heine, 2011: 87- 89).

De esta forma se explica el cambio de paradigma en el que el individuo, solo y sin asidero espiritual, se arroja al interés monetario, por lo que el utilitarismo resultará ahora su principal horizonte. En este entorno, el poeta y su obra no encuentran su lugar, en una realidad que se torna hostil frente al individuo. Esto repercutirá a su vez en el interior del

¹⁷⁰ Jacob Grimm recoge la versión bíblica y posteriormente hace su interpretación sobre la acción de Salomé: „Man währte, ihrer mehr leichtsinnigen als boshafte handlung wegen”. [“Es seguro que fue una idea más imprudente que maliciosa”] (2014: 235).

sujeto, contagiado a su vez de esa fractura¹⁷¹ comúnmente denominada *Weltschmerz* (*dolor universal*) (Sebold, 1989: 157-159). En este ambiente espiritual se explica este amor, tal y como analizaba M. H. Abrams: “Si el mal esencial se equipara con el agregado de lo que separa a las cosas, el bien esencial se equiparará con el agregado que empuja a las partes desmembradas a unirse; y para esta fuerza centrípeta el nombre general más viable es ‘amor’”. En este sentido, la cita del prólogo de Wordsworth a las *Lyrical Ballads* es inexcusable: el poeta “es la roca y defensa de la naturaleza humana; un sostenedor y preservador, que lleva a todas partes consigo relación y amor” (Abrams, 1992: 292-293). Sólo así se pueden comprender las implicaciones últimas del beso de Salomé a la cabeza cortada del Bautista en la obra de Heine, en la máxima exaltación del amor romántico idealista (Van Tieghem, 1958: 216-218; Pujante, 2017: 214-218), la búsqueda de la armonía universal¹⁷² a través de la unión infinita (más allá de la muerte) entre dos individuos¹⁷³. De esta forma se completa el sentido último de Salomé como propuesta de la nueva mitología romántica. Heine realiza una relectura de las imágenes de maldad femenina, pero al tiempo que construye el mito literario de Salomé como *mujer fatal*, lo reviste de una radical modernidad. Así, esta nueva Salomé no representa un personaje maldito por una esencia diabólica, sino una heroína liberada de la figura materna y al fin autónoma, cuyo crimen es amar al ser equivocado con tal fuerza que conlleva la destrucción de ambos.

¹⁷¹ En este sentido, puede leerse en los *Reisebilder* [*Cuadros de viaje*] (1826-1831): ¡Ay!, estimado lector, si quieres lamentarte por dicho desgarrar, será mejor que lamente la partición en dos del mundo. Pues, dado que el corazón del poeta es el núcleo del mundo, tendría que estar en estos tiempos horriblemente desgarrado. Quien se vanagloria de haber mantenido entero su corazón, solo está reconociendo que posee un corazón prosaico y mezquinamente recluso en sí mismo. Un desgarrar del mundo de proporciones enormes ha traspasado el mío, y precisamente por ello sé que los grandes dioses me han favorecido altamente frente a muchos otros y me han considerado digno del martirio del poeta (Heine, 2015a: 318).

¹⁷² Este deseo de armonía en el alma del poeta a través del amor ha sido expresado en multitud de obras; baste citar ahora el poema “Die Sprache der Liebe” [“La lengua del amor”] de August Wilhelm Schlegel: “Mudas lenguas, oídos sordos / que no saben del ritmo / a la armonía despiertan / cuando engendran amor” (VVAA, 2017: 57-59) o el insigne “Mont Blanc” de Percy Bysshe Shelley: “pero una fe más dulce, más serena, más alta, / nos reconcilia y hace creer en la belleza; / en las cosas hermosas; en el amor que exalta / y despierta en el hombre la dormida pureza” (Wordsworth *et al.*, 2014: 289). Por su parte, Friedrich Schlegel en *Lucinde* (1799) hará por fin una reivindicación de las dos dimensiones del amor, integrando los aspectos sensoriales y sensoriales (corporales) con la espiritualidad romántica; el amor es otro instrumento para alcanzar “lo sublime”: “Y el amor no es tan sólo el quieto anhelo de lo infinito; es también el sagrado placer de un bello presente” (2007: 83).

¹⁷³ Richard Wagner erigirá uno de los mayores monumentos a este concepto de amor con ansias de eternidad a través de la unión trascendente: “Así moriríamos/ para estar más unidos,/ ligados eternamente,/ sin fin, / sin despertar,/ sin angustias,/ sin nombre,/ aprisionados por el amor [...] Sin nombres, /sin separación./ Una nueva esencia,/ una nueva llama ardiente,/ sin fin, eternamente,/ sintiéndonos como un solo ser,/ un corazón abrasado/ ¡en el supremo amor voluptuoso!” [„So starben wir [...] höchste Liebeslust“] (*Tristan und Isolde*, Acto II, Escena II).

Por otro lado, el final de la princesa hebrea, condenada a vagar eternamente con sus fantasmales compañeros resulta reflejo de la mirada desengañada del autor y su poliédrica actitud con respecto al Romanticismo. Pese a nutrirse del potente sustrato teórico de su “escuela¹⁷⁴”, Heine realiza en su poesía una depuración formal extrema, que se traduce a su vez en una duda constante de sus sustratos ideológicos. Síntoma de este cuestionamiento resulta su utilización de la ironía¹⁷⁵, que sobrepasa en su praxis poética los postulados teóricos de Friedrich Schlegel en los fragmentos del *Lyceum* (1797):

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la que queremos definir como belleza lógica. [...] Hay poemas antiguos y modernos que, de forma general, completa y universalmente, respiran el aliento divino de la ironía. En ellos vive la verdad de la bufonería trascendental. En el interior el ánimo que todo lo abarca y que se alza infinitamente sobre todo lo condicionado y sobre el propio arte, virtud o genialidad; en el exterior, en la ejecución, en la manera mímica de un buen bufón italiano convencional (Novalis; Schiller *et al.*, 2014: 74).

Esta particular definición universalizaba la ironía, al tiempo que citaba algunas de sus características, encabezadas por la rebelión ante lo establecido a través del humorismo y la parodia. A su vez, ello deriva en una actitud distanciada, autoconsciente y lúdica procedente en parte de E.T.A Hoffmann¹⁷⁶ (Kolb, 2005: 387) y generalizada en el Romanticismo (Navas Ruiz, 1998: 223-229). Extremando el juego irónico Heine cierra su retrato de Salomé:

Cada noche resucita
y la sangrienta cabeza
ha de llevar en la mano,
pero con un loco capricho

la lanza al aire
riendo como una niña,
y con destreza la coge,
como jugando al balón
(Heine, 2011: 161).

En este fragmento, los mitemas principales (cabeza cortada del Bautista y beso fatal), son subvertidos por medio de la caricatura: “con loco capricho// la lanza a veces en el aire/

¹⁷⁴ Heine dedicó a la “escuela romántica” un ensayo completo publicado en 1835: *Die romantische Schule* [*La escuela romántica*].

¹⁷⁵ Octavio Paz ofrece una definición de la ironía romántica teniendo en cuenta su trascendental alcance (más allá de la burla o el sarcasmo), en los siguientes términos: “disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia entre que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal” (Paz, 1991: 9).

¹⁷⁶ Uno de los máximos logros de la ironía romántica viene representado por el motivo del doble (*Doppelgänger*); este desdoblamiento del ser se traduce en ocasiones en la estructura metaficcional del relato. Jocelyn Kolb (2005: 383-387) aporta ejemplos de la literatura de E.T.A. Hoffmann, de la que bebería Heine en *Die Heimkehr* [*El Retorno*] (1826): “¡Es extraño! De pie un hombre/ hay delante de la casa, / que eleva hasta el ancho cielo/ sus expresivas miradas, / y con amargos transportes/ retuerce sus manos flacas. / Yo mirándolo suspiro; / porque a la luz argentada / de la luna, que del cielo / surca las azules playas, / que yo soy aquella sombra / ha conocido mi alma” (Heine, 1930: 105).

[...] como jugando al balón¹⁷⁷”. De esta forma, la ironía paródica de Heine acaba con todo rastro de la trascendencia amorosa anteriormente dibujada, y el personaje se “vacía de contenido trágico” (Praz, 1999: 551). Esta pérdida de trascendencia afectará al profeta, cuya cabeza se desacraliza, abandona su naturaleza de reliquia y se convierte en objeto de juego al servicio de una infantil Herodías, de forma similar al desplazamiento ya mencionado entre Gautier y Hugo.

La descripción del episodio anterior conduce a más diferencias con respecto al *Ysengrimus*. Ya en el texto medieval se asistía a la milagrosa ascensión de la cabeza cortada del Bautista: “As she strained after its kisses, the head hacked away and blew at her, and she disappeared through the skylight in the eddy of breath. Since then, John’s unforgetful hissing anger drives her on a journey through the empty heavens¹⁷⁸” (*Ysengrimus*, 2013: 85). Nos hallamos así ante la mencionada “subversión” de mitemas (Martínez-Falero, 2013: 490 y 492) motivada por la parodia. La elevación maravillosa de la cabeza del Bautista en el texto medieval se torna juego infantil de Salomé en Heine. Esta muestra exagerada de la ironía romántica presenta a una infantilizada Salomé que se divierte lanzando al aire la cabeza inanimada, completa caricaturización del Bautista, cuya figura ha perdido la trascendencia aportada por los textos bíblicos y patrísticos.

Esta suerte de ridiculización del profeta no impide que el mito pierda vitalidad, sino que más bien se fomenta la relectura del personaje femenino, que seguirá desafiando el orden establecido¹⁷⁹. Así, el mismo Heine continuará su actitud desmitificadora en textos muy posteriores a *Atta Troll*, como en su poema “Pomare” (*Romanzero*, 1851). Aquí, Salomé transformará su apariencia para convertirse en la famosa bailarina que reinaba en el Bal Mabilille parisino¹⁸⁰, contoneándose al son de cancanes y polcas. Resulta este un ejemplo perfecto de la mencionada “descontextualización de mitemas” (2013: 489

¹⁷⁷ El motivo del juego de Salomé con la cabeza del Bautista resulta documentado por Jacob N. Beam en un texto griego de Eusebio de Emesa (s. IV), discípulo de Eusebio de Cesarea (1907: 14).

¹⁷⁸ “Oscula captantem caput aufugit atque resufflat, / illa per impluvium turbine flantis abit. / Ex illo nimium minor ira Johannis eandem / per vacuum coeli flabilis urget iter: [...]” (Grimm, 2014: 236).

¹⁷⁹ La actitud subversiva de Salomé en tanto que personaje femenino que expresa libremente su subjetividad puede observarse también en la posible asimilación distanciada entre el mito y la pareja de *Atta Troll*, la osa Mumma (Ortiz Olivares, 2020: 83).

¹⁸⁰ Al baile Mabilille parisino (ubicado entre los números 49 y 53 de la avenida Montaigne entre 1813 y 1875) asistía también Naná, la heroína de la novela homónima de Zola, intentando huir del tedio existencial que la embargaba cada vez más, una vez conquistada una alta posición social (Zola, 2007: 407). Una de las “reinas” de este salón de variedades había sido precisamente Pomaré, nombre artístico de Rosita Sergent, bailarina y cortesana que triunfó en el ambiente frívolo de París y que moría en 1846 en un estado cercano a la indigencia. Por medio de la anagnórisis, Naná reflexiona a la vista de la vida de Pomaré sobre el recorrido vital de su madre y el suyo propio; de la alta posición social (siguiendo la estructura naturalista-determinista), marcha al espacio degradante de partida (Zola, 2007: 425-427).

y 492), en el que un motivo pierde su valor al insertarse en un escenario (historia, ambientación, contexto) antitético. Así, el motivo de la danza, caracterizada como perversa y criminal por la patrística, o llena del encanto orientalista ya aludido por Cervantes, se transforma en la última etapa poética de Heine en un baile picante de café-concierto. Sin embargo, esta lúdica experimentación con el mito no significará para Heine una pérdida de poder de la mujer fatal, inmersa en el discurso mítico de Salomé:

Y baila. Es la mismísima danza
que la hija de Herodías bailó
ante Herodes, el rey judío.
Sus ojos chispean rayos de muerte.

Me enloquece su baile. ¡Ya deliro!
Dime, mujer, ¿qué regalo deseas?
¿Sonríes? ¡Eh, alabarderos,
cortadle la cabeza al Bautista!
(Heine, 1995: 156-157).

A pesar de la evidente ironía, la *mujer fatal* permanece elevada en su trono de poder, bajo el cual parecen arrastrarse los ofrecimientos de un lúbrico Herodes, que antecedería al decadente personaje wildeano. Con el nombre de Salomé nace a mediados del siglo XIX uno de los objetos estéticos más preciados para la literatura posterior, de la que, mediante diferentes perspectivas, siempre se estará en deuda con aquel “gesto coqueto y atractivo” que mostraba Salomé en *Atta Troll*; esa mirada que chispea “rayos de muerte” (Heine, 2011: 161; 1995: 156) y que perturbará a la literatura de la segunda mitad del siglo XIX¹⁸¹.

En la extremada ironía reside gran parte de la modernidad de Heine, así como su actitud de cierre del Romanticismo. Una vez asumida la desmitificación y llevada hasta sus últimas consecuencias, después de la desarticulación de los mitos (capacidad que les es propia por su naturaleza de gran productividad), queda al descubierto únicamente el artefacto literario. Ello ocurre en el caso de Salomé; presentado el sustrato legendario, la bruja medieval se convierte en la mujer romántica que ansía la unión con el amado. Todo ello quedará finalmente desautorizado por la ironía manifiesta que cierra *Atta Troll*:

¿No suena esto como aquellos
sueños que soñé de joven
-Chamisso, Fouqué y Brentano-
en noches de lana azul?

¹⁸¹ El peso de la obra de Heine sobre las posteriores variantes del mito de Salomé resultó mayúsculo. Mario Praz repasaba ya de la influencia de la Salomé de Heine en multitud de obras, como en las *Princesses* (1874) de Théodore de Banville, en *Fôret bleue* (1883) de Jean Lorrain, en las *Moralités légendaires* (1886) de Jules Laforgue y sobre todo en la obra trágica de Oscar Wilde (1999: 547-551). Por su parte, Helen Grace Zagona resalta la gran difusión de la obra del autor alemán en Francia: Heine vivió gran parte de su vida exiliado en el país galo, iniciando una estrecha amistad con Gérard de Nerval, que tradujo y popularizó algunas de las obras del autor alemán (1960: 36-40).

[...]

Sí amigo, son los acordes de
antiguos tiempos soñados;
es que los trinos modernos
evocan la antigua tónica.

¡Ay, puede que sea el último
canto romántico libre!
Las batallas cotidianas
lo acallarán con su ruido
(Heine, 2011: 227-229).

Al final, todos los mundos fantásticos que el Romanticismo creó (a través de autores como Chamisso, Fouqué y Brentano) como estandarte de la primacía de la imaginación, funcionaban como una propuesta más al servicio de la nueva mitología. La causa implícita no era otra que la oposición al mundo moderno con el que no se concordaba y se percibía con desgarro. Puede representar por tanto la nueva mitología del Romanticismo alemán un antecedente de las teorías del Arte por el Arte¹⁸², que hará de la figura de Salomé su abanderada. Por el camino, quedaba la construcción de un mito literario moderno:

Salomé comme mythe littéraire est en fait une création de la deuxième moitié du XIXe siècle - mais cette Salomé nouvelle, bien sûr, est nourrie de tous les éléments que la tradition et la littérature avaient apportés au thème biblique. La figure de Salomé se dégage alors de façon spectaculaire de l'histoire et de l'iconographie religieuses, pour évoluer seule et incarner l'archétype de la femme fatale adoré et exécrée, fascinante et terrifiante, déesse de beauté et de luxure face à laquelle Jean n'est plus qu'un faire-valoir, voir un accessoire de grand-guignol (Dottin-Orsini, 1988 : 1180).

Después de la reinterpretación heineana de los motivos bíblicos y su lectura distanciada, nace así la primera mitificación moderna de Salomé en la literatura europea. Al margen de la posible ideología misógina que sustente al personaje y su interpretación como *mujer fatal*, con relación a sus apariciones anteriores, Salomé exaltará por vez primera su subjetividad y la necesidad de elegir, por encima de cualquier oponente, su destino.

¹⁸² En este sentido, la lectura de la Herodías de Heine por parte de Zagona resulta más que sugerente: “The latter, whom Heine declares he heroine he loves above all others, represents form him the soul of gratuitous art. The sight of her evokes to his imagination all the joy of arduous without purpose, the beauty of those moments of ‘volupté’ which lead nowhere and which are their own justification” (1960: 26).

2.2.3.2. ENTRE EL PARNASO Y EL SIMBOLISMO DE STÉPHANE MALLARMÉ

My resolution's placed, and I have nothing
Of woman in me. Now from head to foot
I am marble constant; now the fleeting moon
No planet is of mine¹⁸³
(William Shakespeare,
The Tragedy of Anthony and Cleopatra).

La importancia del texto de Heine para la configuración del mito moderno de Salomé, aparte de la estudiada introducción de novedades a un discurso legendario que se tornó mítico, pasó también por su monumental eco en la literatura gala (Ogane, 2011: 159)¹⁸⁴. Así, pocos años después de la edición alemana, aparecería la primera traducción francesa de *Atta Troll*, en el número inaugural de enero de 1847 en la *Revue des Deux Mondes*¹⁸⁵. Ello favoreció el conocimiento casi inmediato de la obra por parte de los autores franceses, con Gérard de Nerval y Théophile Gautier a la cabeza, así como por otros artistas de la órbita del autor de *Émaux et camées* (Zagona, 1960: 37-38). Todos ellos realizaron inmediatamente una lectura en clave parnasiana de un texto en el que encontraban afinidades, partiendo de la declaración de intenciones del poema alemán:

¡Sueño de noche estival!
mi canción no tiene objeto,
como el amor y la vida,
la creación y el creador.

Sólo obedece a su gusto,
Igual galopa que vuela
por el reino de la fábula
mi fantástico Pegaso
(Heine, 2011: 43).

Así, cuando Heine defiende la supuesta inutilidad del arte y el predominio de la fantasía, se acerca a las teorías del Arte por el Arte (Aguiar e Silva, 1975: 47-49), postulados

¹⁸³ “Mi decisión está tomada y nada de mujer / queda en mí. Ahora, de la cabeza hasta los pies / soy firme como el mármol; y la luna mudable / no es mi planeta ya” (Trad. de Jenaro Talens, en *Antonio y Cleopatra*, Madrid: Cátedra, 2013).

¹⁸⁴ Para Atsuko Ogane, la creación del mito moderno de Salomé tendría que retrasarse hasta la obra de Flaubert, primer autor que describe extensamente en una narración el motivo de la danza (2011: 159), siendo Heine todavía deudor de las leyendas medievales (2011: 156- 160). En nuestro caso, atribuimos este honor al autor alemán, que como se estudió en el apartado anterior, dota al personaje femenino de una subjetividad plenamente moderna, vital en las posteriores versiones del mito.

¹⁸⁵ Jesús Munárriz atribuye esta traducción a Édouard Grenier (Heine, 2011: 11), habitual colaborador de la *Revue des Deux Mondes*, aunque no resultaría extraña la intervención de Gérard de Nerval, otro de los traductores de Heine en Francia, o del mismo autor alemán (Zagona, 1960: 36-37).

centrales en la poética de los escritores que a partir de 1860 se agruparían primero en torno a la *Revue fantaisiste* y a *Le Parnasse contemporain* posteriormente. Entre ellos se hallaba Stéphane Mallarmé, que declaraba su admiración por el poeta alemán¹⁸⁶, y que en 1863 asistía ya al cenáculo de Leconte de Lisle, alrededor de cuyo magisterio se agrupaban figuras como Catulle Mendès, José-Maria de Heredia o François Coppée.

Como sus mentores, Mallarmé admiraba a Victor Hugo¹⁸⁷, reconocido como maestro y origen de la nueva poesía francesa. Sobre las innovaciones del autor de *Les Contemplations* hablará Mendès en *La légende du Parnasse contemporain* (1884), haciendo descender de esa base a toda su generación, encabezada por Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire y Théodore de Banville (1884: 20 y 25-27). Ciertamente, *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo representará uno de los orígenes del parnasianismo, cuyos integrantes recogerán sin reservas los postulados del prólogo: “il n’y a en poésie ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. [...] ce livre inutile de pure poésie [...]. Là [en l’Orient], en effet, tout est grand, riche, fécond, comme dans le moyen âge, cette autre mer de poésie” (1829: II, IV y X). Asumiendo estos principios, los parnasianos compartirán la consideración previa sobre la amoralidad de la poesía y su inutilidad declarada, así como la delectación orientalista (Aguiar e Silva, 1975: 52-53 y 57-59; Verjat, 1994: 965), en cuyos irreales (e ideales) espacios, rendir tributo al arte perfecto, alejado de todo lo externo¹⁸⁸. Solo partiendo del templo al Arte

¹⁸⁶ Cabe señalar algunas sugerentes menciones de Mallarmé a la obra de Heine, como se aprecia en su semblanza de Théodore de Banville (*The National Observer*, 17 diciembre 1892) o en “Un spectacle interrompu” (*Divagations*, 1897). En el primer texto, al tiempo que rinde homenaje a Banville, declara su admiración por una serie de poetas que coloca a la altura de Victor Hugo, entre ellos, Heinrich Heine: “Qui, des modernes, à côté ou comparable; selon un temps ne voulant aucunement en finir avec notre art éternel et vieux comme la vie, mais le dégager, en toute pureté, ainsi qu’une vocalise à mille éclats ? Je nomme Heine, sa lecture préférée, si autre !” (Mallarmé, 2003 :144). Por otro lado, en el segundo texto se aprecia el conocimiento directo de *Atta Troll*: “Le petit théâtre des Prodigalités adjoint l’exhibition d’un vivant cousin d’Atta Troll” (2003: 90). Según Gómez Bedate, Mallarmé había leído *Atta Troll* en 1864, cuando su amigo Emmanuel Des Essarts le prestó las obras de Heine (1985: 155)

¹⁸⁷ Mallarmé adjudicará a Hugo el culto a la forma, uno de los pilares del parnasianismo: “Monument en ce désert, avec le silence lointain; dans une crypte, la divinité ainsi d’une majestueuse idée inconsciente, à savoir, que la forme appelée vers et simplement elle-même la littérature” (cit. por Mèndes, 1902 : 138). En cuanto a los seguidores del poeta, dramaturgo y novelista francés, Mallarmé dedicará muchos de sus semblanzas literarias a compañeros de generación como Léon Dierx o Catulle Mendès, y a maestros directos como Théodore de Banville (Mallarmé, 2003: 403-409; 692-693 y 141-145).

¹⁸⁸ En estos términos analiza Emilia Pardo Bazán la influencia de Victor Hugo en la poesía parnasiana posterior: “Hay que llamar miope a Nisard cuando no ve la influencia artística de Victor Hugo. Sólo un tomo de sus poesías, las *Orientales*, ejerció tanta, que de él procede la doctrina del arte por el arte, una de las direcciones capitales de la estética moderna: la realización de la belleza por medio del carácter, el fondo sacrificado a la forma, y esta llevada al grado de perfección que engendra la impasibilidad, el esoterismo u ocultismo artístico y el pagano culto de la belleza pura. Nadie practicaba menos que Víctor Hugo esta doctrina; nadie más sediento que él de popularidad, más enemigo del aislamiento, más abrazado a la opinión, más codicioso de sus halagos; y sin embargo, de Hugo proceden los impasibles, los sacerdotes del ideal artístico, retirados a la montaña; la escuela parnasiana de Leconte de Lisle” (1911a: 169-170).

parnasiano (superado más tarde)¹⁸⁹ se podrá entender uno de los principales cimientos al culto a la palabra de la “poesía pura” de Mallarmé (Thibaudet, 1945: 410-411), órbita poética desde la que se construye *Hérodiade*.

Según informa el poeta en carta a Henri Cazalis en octubre de 1864 (Mallarmé, 1998: 663), comenzaba en ese mes la ardua redacción de su poema, tarea a la que se ocuparía intermitentemente durante toda su vida, y que no lograría concluir. Actualmente podemos percibir una idea aproximada de la última estructura que el poeta quería para su obra si nos arrojamus al proceso de reconstrucción textual a través de su correspondencia y sus manuscritos (Marchal, 1998: 1165-1166; 1222-1225). Todos estos testimonios dan muestra de la evolución de una obra, concebida inicialmente como drama (Mondor y Jean-Aubry, 1945: 1140; Zagona, 1960: 41; Marchal, 2005: 29-30), que terminaría en el proyecto de *Les Nocces d’Hérodiade. Mysthère*, cuyas partes reunidas no serían publicadas al completo hasta la tardía fecha de 1959¹⁹⁰. Este último proyecto, según explicaba el propio Mallarmé en 1896, contaba con tres grandes secciones: “Prélude”, “Scène” y “Finale”, a las que se uniría una “Scène intermédiaire” y el “Cantique de Saint Jean”, incluido en la segunda parte mencionada. A todo ello se añadiría la “Overture ancienne” y la “Scène” de 1864¹⁹¹ (Marchal, 1998: 1222; 2005: 33-37). Únicamente esta sección gozará de divulgación en vida del autor, sobre todo a partir de su publicación en el segundo *Parnasse contemporain* (1869-1871).

A la vista del texto mallarmeano llama la atención en primer lugar la consciente adopción del término *Hérodiade*, eliminando así el nombre de Salomé aparentemente en favor del de su madre. Sin embargo, ello no evidencia una nueva confusión terminológica (en línea con la tradición que partía desde los Evangelios Apócrifos y Orígenes); pese a

¹⁸⁹ Pilar Gómez Bedate sitúa la evolución fundamental de Mallarmé en los años de Tournon (1863-1866), época en la que ejerce como profesor al tiempo que aborda la composición de *Hérodiade*, obra que traerá consigo una crisis “que le transformará de un parnasiano en potencia en un simbolista *avant-la-lettre* y que, paralizando la escritura de ‘Herodías’, orientará definitivamente la totalidad de su trabajo poético hacia lo que definiría, en la ‘Autobiografía’ a Verlaine, como la ‘explicación órfica de la Tierra’” (1985: 64).

¹⁹⁰ Se hace referencia concretamente a la edición preparada por Gardner Davies de *Les Nocces d’Hérodiade. Mysthère*, publicada por Gallimard en 1959. En ámbito hispánico, conviene destacar la traducción íntegra de todas las partes del poema por parte de Antonio y Amelia Gamoneda, publicada por la editorial Abada en 2006. Una peculiaridad de esta edición reside en la decisión de los traductores de reconstruir en la versión castellana los huecos (con palabras sueltas, pero también en algunos pocos casos con sintagmas completos) que presentan los diversos manuscritos, y que dan cuenta de las dificultades compositivas de Mallarmé.

¹⁹¹ En esta ocasión se manejarán todas las partes mencionadas del poema, importantes para penetrar en el complejo procedimiento de reescritura mítica de Mallarmé. No obstante, se impone la necesidad de mostrarse cuidadosos en futuros apartados de este trabajo, pues al entrar en el estudio comparatista entre el autor francés y los textos hispánicos, habrá que tener presente el evidente desconocimiento en Hispanoamérica y España de las versiones no publicadas, cuyos manuscritos no fueron rescatados al completo hasta la mencionada edición de 1959. Anterior a esta fecha (pero ya de forma póstuma) aparecería el “Cantique de saint Jean” (1913) y la “Overture ancienne” (1925) (Mondor y Jean-Aubry, 1945: 1406).

referirse a la princesa, se adopta el nombre de la mujer de Herodes por motivos puramente poéticos:

He conservado el nombre de Herodías para diferenciarla con claridad de la Salomé que yo llamaría moderna o exhumada con su episodio arcaico -la danza, etcétera-; para aislarla, como se suele hacer con los cuadros solitarios, en el hecho en sí, terrible y misterioso; y para que resplandezca lo que probablemente le obsesionó -la cabeza del santo, inseparable de su atributo-, aunque por ello la doncella les parezca un monstruo a los amantes vulgares de la vida (Mallarmé, 2006: 27).

De esta forma se eliminan las referencias directas a la danzarina; desnuda la poesía del tradicional escenario orientalista, así como de las referencias “históricas”, queda únicamente un más amplio armazón poético-simbólico¹⁹². En cualquier caso, la focalización sobre la figura central conllevará la intensificación de los rasgos de esta nueva Herodías-Salomé, en cuya entidad sitúa la nueva praxis poética: “Las palabras no valían ya para él por sus enlaces, sino por sus afinidades secretas, [...] por su inutilidad para el lenguaje especial y su capacidad de lenguaje puro. [...] una extrema poesía, una poesía extrema, extremista, extenuada, después de la cual no hay nada” (Thibaudet, 1945: 411). Al final, en la búsqueda de la Belleza, no cabía la vida, sino la creación de un ideal perfecto e inmutable. Partiendo de la estela de Baudelaire, surgía así una nueva vuelta de tuerca a las tradicionales operaciones simbolistas, mediante el culto a la palabra en sí misma, aislada de sus referentes, incardinada en un misterio casi indescifrable¹⁹³.

En busca de este ideal de poesía pura, ajena a cualquier contenido (Gómez Bedate, 1985: 60-61; Todó, 1987: 82-83), explorando la autonomía de la palabra (Symons, 1908: 127; Marchal, 2005: 57), se confiesa el autor en carta a Eugène Lefébure en febrero de 1865. Inmerso ya en la composición de *Hérodiade*, el poeta no dudará en confesar a su amigo: “Merci du détail que me donnez, au sujet d’Hérodiade, mais je ne m’en sers pas. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade.

¹⁹² Para Ortiz Olivares, “Hérodiade” representa “una denominación genérica para designar a las hijas de la casa de Herodes, en lugar de Herodías, que correspondería al nombre propio de la reina” (2020: 83). No ha de confundirse así esta “Hérodiade” con “Hérodiás”, sino con la propia Salomé, cuyo nombre muta hacia un genérico que Mallarmé creía aportar mayor libertad expresiva.

¹⁹³ Anna Balakian cita una pertinente apreciación de las *Divagations* de Mallarmé: “Un poema no se hace con ideas, sino con palabras” (1969: 110). Sobre la importancia de la palabra y de la música en la consecución del “absoluto poético” ahondará C.M. Bowra (1951: 12-24) y Juan Carlos Rodríguez, que explica la “ideología de la música” como “‘lenguaje’ que traduce directamente el fondo oscuro del alma, en su propia estructura *sensible*, sin necesidad de intermediarios racional/corruptores” (2001: 202). De muy diferente enfoque resultaban los análisis psicocríticos de Charles Mauron, para quien los símbolos en Mallarmé no eran sino resultado de su biografía, incardinados además en el subconsciente (Mauron, 1941: 108): “Les personnages de cette situation dramatique interne ne sauraient se réduire à ces allégories. Ils n’ont pas de signification philosophique ou esthétique simple. Ils représentent, à l’intérieur d’une structure psychique déjà autonome par rapport aux pensées conscientes, des instances opposées” (Mauron, 1988 : 130). Es interesante dejar constancia de esta perspectiva teórica, que tanto peso tuvo en su época, aunque aquí no se comparta al entenderla contraria a la “poética del silencio” (Zagona, 1960: 45-46) mallarmeana, desde la que se construye *Hérodiade*.

Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire" (Mallarmé, 1998: 669). Este objetivo de separar a la heroína de su decorado mítico, aislarla de las peripecias del banquete de Herodes y del resto de personajes de la leyenda, puede entenderse como una forma nueva de actividad mitopoética¹⁹⁴. En este caso, existen diferencias con respecto a procedimientos de desmitificación tales como la "descontextualización de mitemas"; no se persigue el trasplante de las figuras bíblicas a un espacio o valoración ideológica extraña a su origen textual (Martínez-Falero, 2013: 489-490), sino que se realiza el vaciamiento de una figura, convertida en símbolo puro.

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* (Mallarmé, 1998 : 663).

Enunciada así esta nueva poética en carta a Henri Cazalis, se evidencia el deseo de una poesía cuya finalidad resida en sí misma; ello resulta ya una forma de "transformación" *hipertextual* (Genette, 1989: 15-16), en tanto que reescritura de unas fuentes y una tradición negada pero latente. Se aprecia en este sentido una diferencia radical con las tendencias parnasianas: frente a la materialidad de la "cosa" de la escuela de Leconte de Lisle, contrasta la abstracción de la poesía de Mallarmé, que sobrepasa lo físico para poder acceder a la sensación¹⁹⁵. Estos efectos sugestivos que trascendían lo semiótico se buscaban desde el mismo nombre de Herodías, "sombrio y rojo como una granada abierta" (Kristeva, 1974: 445), según confesaba en carta a Aubanel en noviembre de 1864. Posteriormente, el poeta concretaba aún más sus objetivos a Villiers de L'Isle-Adam:

J'ai le plan de mon œuvre, et sa théorie poétique qui sera celle-ci : 'donner les impressions les plus étranges, certes, mais sans que le lecteur oublie pour elles une minute la jouissance que lui

¹⁹⁴ En este sentido mitopoético de gran complejidad que se analizará a continuación reside el particular acercamiento de Mallarmé a la figura de Herodías-Salomé, y no en un simple abandono del "tema trillado de la mujer fatal", como afirma Alain Verjat, en cuyo análisis de *Hérodiade* añade sugerentemente: "poema de la ausencia, de la espera y del presentimiento. El poeta intenta sumergirse en las simas del inconsciente, con la mayor lucidez, con tal de vencer las mayores dificultades con las que topa el hombre cuando quiere saber quién es" (1994: 990-991). Pese a la depuración que consigue su poesía, Mallarmé poseía un amplio conocimiento del mito de Salomé; además del acceso a la obra de Heine, el poeta entraría en contacto a lo largo de su vida con numerosas versiones de la leyenda bíblica: la Salomé de Tiziano, la de Henri Regnault (1870), la de Gustave Moreau (1876) o incluso la *Hérodiade* de Massenet (Gómez Bedate, 1985: 155).

¹⁹⁵ La búsqueda de la sensación en la poesía de Mallarmé resulta compleja, pues no siempre suscita efectos sensoriales, sino que este procedimiento se distancia de lo humano, creando así una suerte "extranjera" (Richard, 1961:418) para con el lector. En este sentido, lo que busca el poeta es el efecto de sugestión, la entrada al misterio de lo inabarcable, que sin embargo, cautiva al receptor y le permite "vibrar" (Friedrich, 1974: 159-160). Con gran clarividencia resume Arqueles Vela las diferencias entre parnasianismo y simbolismo: "Los simbolistas conservan y superan las excelencias formales del *arte por el arte*, con finalidad distinta: establecer relaciones entre el estado interior y el mundo objetivo, en correspondencias melódicas. El empleo perfecto de este principio -dice Mallarmé- constituye todo el misterio del simbolismo: evocar poco a poco un objeto que manifieste una condición anímica; o, por el contrario, seleccione un objeto y descubra en él, un estado del alma, por una serie de desciframientos (1949: 16).

procurera la beauté du poème'. En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie (Mallarmé, 1998: 687).

A diferencia de los textos simbólico-religiosos, encontramos en esta nueva poética una finalidad en sí misma, en los mecanismos poéticos por sí mismos, que procurarán al lector el gozo supremo de hallarse ante la Belleza esencial. Ahora el propósito no redundará en la interpretación sino en la contemplación estética del símbolo poético¹⁹⁶. Continuando la estela de su admirado Edgar Allan Poe¹⁹⁷, la búsqueda última del creador se cifrará en la llegada a la sensación a través de una poesía perfecta en su estado ideal de pureza.

Frente al simbolismo tradicional cristiano, que recogería por ejemplo la poesía mística española del XVI, Mallarmé construye sus imágenes a través de fórmulas irracionales: “los símbolos de la escuela simbolista suele elegirlos arbitrariamente el poeta para representar ideas espaciales de su propiedad, son una suerte de disfraz de dichas ideas” (Wilson, 1969: 24). Así se explica la oscuridad (Symons, 1908: 113; Mauron, 1941: 35-73) y hermetismo¹⁹⁸ (Todó, 1987: 85-87) de esta poesía, a cuya interpretación el lector no podrá acceder gracias a una tradición de convenciones, sino que tendrá que descubrir las motivaciones ocultas del creador (Friedrich, 1974: 148 y 157-158). Estos objetivos únicamente pueden ser secretos, pues se persigue “donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (Mallarmé, 1998: 38), postulado base de la poesía pura del autor de *Igitur*. “El símbolo representa lo opuesto a la representación, la sugerencia

¹⁹⁶ Hugo Friedrich describía semejantes operaciones en relación con la metáfora: “El procedimiento poético más antiguo, es decir, la comparación y la metáfora, es tratado de una forma nueva que evita el natural término de comparación para unir, a trueque del sacrificio de lo real, cosas que objetiva y que lógicamente no pueden unirse. [...] también en la lírica puede llegar un momento que el movimiento autónomo del lenguaje y el afán de lograr unas formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado hagan que el poema deje de ser comprensible a base del contenido de sus expresiones [...]. La explicación de semejante poesía acepta la dificultad y aun la imposibilidad de su comprensión como un rasgo primordial de su voluntad estilística” (1974: 24, 25 y 26).

¹⁹⁷ Mallarmé no dejará de mostrar interés por la obra de Edgar Allan Poe, introducido en Francia sobre todo a partir de las traducciones de Baudelaire. El autor de *Hérodiade* también llegará a traducir al poeta estadounidense, al que considerará su maestro (Mallarmé, 1998: 654), y cuya teoría poética asumirá en parte: “la poesía no debe informar sino sugerir y evocar, no nombrar las cosas sino crear su atmósfera. Su gran ídolo, Poe, había pedido un ‘carácter indefinido y sugestivo, que tenga un efecto vago, y por consiguiente, espiritual’. Agregar misterio a la poesía por sensa era un noble ideal” (Bowra, 1951: 17).

¹⁹⁸ En el artículo “Hérésies artistiques. L’art pour tous”, Mallarmé desgrana algunos de los principios de su nueva poética, entre ellos, el aristocratismo del arte, la necesidad de que la poesía hable solo a unos pocos iniciados, únicos capaces de interpretar el sentido de una poesía hermética para el público general. Para lograr este objetivo, resultaba necesario inventar un nuevo lenguaje poético (Mallarmé, 2003: 360-364). Se marca así un eslabón más en el proceso de desarrollo de la lírica moderna que describía Hugo Friedrich: “De momento, lo único que cabe aconsejar al neófito es que intente acostumbrar sus ojos a la oscuridad que envuelve a la lírica moderna. Por doquiera observamos la misma tendencia a alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas. El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual. [...] (1974: 22).

lo opuesto a la designación: lo designado es finito, lo sugerido es órfico, es decir, oracular, porque [...] puede contener múltiples significados” (Balakian, 1969: 106). En esta visión misteriosa (Binni, 1972: 29-31; Gullón, 1990a: 99-103) y cuasi religiosa del arte se halla el centro de la poética de Mallarmé. De esta concepción se nutrirán los participantes a sus tertulias de los *mardis* parisinos (Gómez Bedate, 1985: 117-125), para pasar luego a generaciones posteriores, encabezadas por nombres como Yeats, Valery o Eliot, así como por Darío, Lugones, Herrera y Reissig¹⁹⁹, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez.

Pese a su ocultación, pueden encontrarse sin embargo en Mallarmé rastros del esquema mítico de Salomé heredero de los Evangelios, aunque evidentemente transformado de acuerdo con los más profundos sentidos representativos de *Hérodiade*. Entre ellos, el concepto mallarmeano de Belleza (cuya manifestación exterior recae finalmente en un ideal de unión cósmica del alma poética)²⁰⁰, la crisis de expresión poética y la creación del poema en sí mismo (Zagona, 1960: 48). Toda esta problemática se articulará a través de símbolos, entre los que se encuentra el cisne, como se aprecia en la “Overture ancienne” y también en “Le Fleurs”²⁰¹, poema que junto a “Don du Poëme”, Mallarmé concibió de forma coetánea a *Hérodiade* (Ortiz Olivares, 2020: 84-86). Destaca sobre todo la profusión de imágenes sacrificiales con las que se engarza el símbolo del cisne (Ogane, 2009: 122-124):

Du cygne quand parmi le pâle mausolée
Ou la plume plonge la tête, désolée
Par le diamant pur de quelque étoile, mais
Antérieure, qui ne scintilla jamais.

Crime! bûcher ! aurore ancienne ! supplice!
Pourpre d'un ciel! Étang de la pourpre complice !

¹⁹⁹ Quedémonos por ahora solo con el ejemplo del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, en cuyos postulados simbolistas se encuentran no pocos ecos de la poética hermética de Mallarmé: “Tal es el Simbolismo: ascensión prodigiosa en las Tinieblas y en el Silencio a través de la Verdad que duerme en el Enigma” (Herrera y Reissig, 1961: 710).

²⁰⁰ Pese a la carga metafísica del concepto de Belleza mallarmeano, el poeta no dudaba en aportar importantes modelos pictóricos, como se aprecia en su carta a Eugène Lefébure del 27 de mayo de 1867: “La *Vénus de Milo* -que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi ; la *Joconde* du Vinci; me semblent, *et sont*, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre de cet Œuvre, tel qu’il est rêvé, la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus de Phidias*, la Beauté, ayant été mordue au cœur depuis le Christianisme, par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu’elle *sent* être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la science de l’homme, retrouvé dans l’Univers entier *ses phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d’elle, s’étant rappelé l’horreur secrète qui la forçait à sourire du temps du Vinci, et à sourire mystérieusement -souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée -ayant su l’idée du mystère dont la *Joconde* ne savait que la sensation fatale” (Mallarmé, 1998 : 717).

²⁰¹ “Les Fleurs” anticipa a *Hérodiade* en lo que respecta a las imágenes de pureza, incluyendo el símbolo del cisne: “La terre jeune encore et vierge de désastres. / Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin / [...]” (Mallarmé, 2009 : 38).

(Mallarmé, 2006: 16).

En esta primera aparición, el ave de blancura perfecta (“que no centellea jamás”), pura como una estrella, hunde su cabeza en un mausoleo de tipo fúnebre, si se atiende al sentido luctuoso de los conceptos circundantes. En relación con esto, conviene fijarse en los términos “crimen”, “hoguera” y “suplicio”; todos ellos, “signos de sugestión” (Bousoño, 1985: 289) que construyen un ambiente, acercan al lector a las imágenes y a las sensaciones del sacrificio. Por otro lado, en ello interviene además el potente cromatismo, que une a la albura del ave el último “púrpura”, con el repetido “rougeur” [“enrojecimiento”], que inunda la atmósfera poemática de un rojo sanguinolento:

Et bientôt sa rougeur de triste crépuscule
Pénétrera du corps la cire qui recule !
De crépuscule, non, mais de rouge lever,
Lever du jour dernier qui vient tout achever
Si triste se débat, que l'on ne sait plus l'heure
La rougeur de ce temps prophétique qui pleure
Sur l'enfant, exilée en son cœur précieux
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux,
Comme les mit le vieux cygne en sa plume, allée
De la plume détresse, en l'éternelle allée
De ses espoirs, pour voir les diamants élus
D'une étoile, mourante, et qui ne brille plus !
(Mallarmé, 2006: 22 y 24).

Esta acumulación de imágenes se articula finalmente en torno al “símbolo disémico” (Bousoño, 1985: 287-289) del cisne, trasunto de la propia Herodías (Ogane, 2009: 123; Ortiz Olivares, 2020: 85), imagen de desnudez femenina (Cirlot, 2002: 137) e ideal de Belleza²⁰². Una vez identificado el elemento *sustituido*, cobra mayor sentido la noción de “sacrificio”: el rojo crepuscular que tiñe el blanco cuerpo de la princesa-cisne. De esta forma, en tanto que símbolo máximo de pureza (Salinas, 1972: 56), esta amenaza a la blancura del ave-Herodías no puede explicarse de otra forma que como desfloración, a través de la amenazante unión con el Bautista (Mauron, 1941: 106), hecho advertido ya por el título *Les Noces d'Hérodiade* [*Las nupcias de Herodías*]. Así, esta obertura adelanta premonitoriamente una posible muerte del ideal poético (Marchal, 1998: 1224), que será exaltado a lo largo de todo el poema a través de la pureza ideal de Herodías²⁰³.

²⁰² A este respecto resultan conocidos los versos de *Prosas Profanas* (1896) de Rubén Darío: “¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena/ del huevo azul de Leda brotó de gracia llena, / siendo de la Hermosura la princesa inmortal, // bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal” (Darío, 1993: 217).

²⁰³ Se comparte así el simbolismo tradicionalmente achacado a los personajes del poema: “la identificación de Herodías con la Poesía Pura -la Belleza sagrada que calma el mar con sus pies, es respetada por los leones y no puede ser tocada por manos vulgares sin que sea cometido un sacrilegio-, y del Bautista con el Poeta, asceta, profeta y mártir del Ideal que es en la muerte donde logra su apoteosis, ‘allá arriba donde el

Si comienza ya a adivinarse el sustrato mítico que soporta el simbolismo mallarmeano, lo mismo sucede con el propio carácter de la princesa, cuya frialdad fatal, pese a la evolución poética que comporta, resulta herencia directa de Baudelaire. Con sus peculiaridades, la heroína de Mallarmé también es una *flor del mal* (Marchal, 2005: 47), tal y como era declarado en la primera aparición poética de Herodías en toda su obra, concretamente en el citado “Les Fleurs”, de enero de 1864:

Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !
(Mallarmé, 2009 : 38).

Sin embargo, pese a incubar en su interior una crueldad esencial cercana al decadentismo, la feminidad mallarmeana sufrirá una gran evolución y depuración hasta llegar a la “Scène”. El comienzo de la transformación pasará nuevamente por el plano simbólico:

Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,
Les pâles lys qui sont en moi [...]
(Mallarmé, 2006 : 42).

Esta mutación de rosa carnal a pálido lirio informa de la indagación de Mallarmé en la construcción del ideal de pureza (simbolizado por el lirio) que encarnará la misma heroína al tiempo que se materializará en la praxis poética. Sin embargo, los dos anteriores fragmentos se unen en la premonición de desfloramiento anunciado: en el primer caso, Herodías está “regada de sangre”, para posteriormente, declarar en la “Scène”, “deshojo [...] mis pálidos lirios”²⁰⁴. A ello se sumará después la metáfora del desvelamiento (Marchal, 2005: 48), también floral: “Ô fleur nue / De mes lèvres” (Mallarmé, 2006: 56). Pero antes de llegar aquí, se continúa construyendo el ideal poético inviolado.

Este paradigma de pureza pasa desde luego por el despojamiento de cualquier tipo de emoción. Si a pesar de su tratamiento irónico, la Herodías de Heine aparecía locamente enamorada (2011: 159-161), Mallarmé purifica al personaje de cualquier sentimiento o pulsión, extremando esta actitud hasta el repudio del contacto humano. Así, en la “Scène”, la princesa abre su intervención en forma de violento rechazo al contacto con la nodriza, representación para Kristeva de la “madre fálica” (1974: 447-448): “Reculez” [“Atrás”]. A continuación, se ofrece la justificación a esta actitud:

Le blond torrent de mes cheveux immaculés,
Quand il baigne mon corps solitaire le glace

frío / no consiente que le vengáis, / glaciares’. Es decir, en las regiones de la sublime pureza mental, reino de la Idea” (Gómez Bedate, 1985: 159).

²⁰⁴ Chevalier y Gheerbrant analizan el simbolismo “lunar y femenino” que posee el lirio en la poesía de Mallarmé, trascendiendo habitualmente el sentido primigenio de pureza (1999: 651-652).

D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. Ô femme, un baiser me tuerait
Si la beauté n'était la mort...
(Mallarmé, 2006 : 40).

Multitud de conceptos nucleares de una particular concepción de Belleza se concentran ya en este primer parlamento de Herodías. Destaca en primer lugar el desarrollo de uno de los principales elementos de la *mujer fatal* finisecular, el cabello (idealmente rubio²⁰⁵), que servirá a lo largo del discurso mítico de Salomé como herramienta para subyugar al varón, como bien plasmaría Munch²⁰⁶. Sin embargo, no existe en Mallarmé esta connotación de amenaza al otro que simbolizaba la cabellera en la obra del pintor noruego (Bornay, 2010: 77), ni tampoco el sentido de evasión que adquiriría en la poesía de Baudelaire la melena oscura²⁰⁷. En el caso de *Hérodiade* asistimos a la presentación del atributo femenino y su pureza, manifestada por el cabello luminoso que brilla como joya y por la imagen del cuerpo helado, ajeno a la vida y por tanto incorrupto. Así se explica que en Mallarmé, el contacto con la pasión podría anular esta pureza y matar a Herodías “un beso me mataría/ si la belleza no fuera la muerte”. En esta condición inmaculada reside el ideal de Belleza de Mallarmé, muerte en tanto que oposición a la vida (cambiante, imperfecta), a lo humano: “je ne veux rien d'humain” (Mallarmé, 2006: 50). Ahora bien, este estado incorrupto genera a su vez una sensación de horror, tal y como aprecia la voz poética al adentrarse en el ideal de *l'azur*²⁰⁸. Este espacio a veces puede

²⁰⁵ Mallarmé emplea así uno de los elementos paradigmáticos de la Belleza ideal decimonónica, mediante el atributo del cabello rubio, que aportaría el brillo a una *mujer joya*, puramente poética y sin ningún anclaje con lo real: “Mais l'idéal de la femme, -c'est-à-dire une des facettes de la beauté, ce diamant- n'est pas la brune. Ève était blonde ; Vénus, blonde. La blondeur, c'est l'or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe !” (Mallarmé, 2003: 355).

²⁰⁶ Ya se mencionaron en el apartado sobre la presencia de Salomé en las artes plásticas algunas de las representaciones del mito en la pintura de Fin de Siglo, en deuda con la pintura prerrafaelita. En las filas de este movimiento se inscribía John William Waterhouse, que concluía en 1893 “La Belle Damme sans Merci”, donde la doncella somete al perdido caballero por la fuerza de su larga cabellera. Pero Salomé también hará de su cabello una de las principales fuentes de destrucción, como se aprecia en la litografía de Edvard Munch fechada en 1903, en la que la perversa heroína bíblica (eliminado todo exotismo), rodea con su cabello la cabeza del Bautista, cuya fuerza vital absorbe con fruición [Fig. 22]. En ámbito hispánico resulta paradigmático en este sentido el relato de Efrén Rebolledo “La cabellera” (1900), que gira en torno al fetiche de los cabellos femeninos, con los que el desesperado protagonista acaba suicidándose (v. §3.5.2)

²⁰⁷ Así ocurre en “La chevelure”: “Me iré lejos, a donde, llenos de savia, el árbol/ y el hombre se extasían, bajo climas ardientes; / ¡oh fuertes trenzas, sed la ola que me lleve!/ Contienes tú, mar de ébano, un deslumbrante sueño / de velas, de remeros, de oriflamas, de mástiles” (Baudelaire, 2011: 147).

²⁰⁸ Así describía Mallarmé el horror ante *l'azur* en su conocido poema de homónimo título, publicado por vez primera el 12 de mayo de 1866 en *Le Parnasse contemporain*: “De l'éternel Azur la sereine ironie/ Accable, belle indolemment comme les fleurs/ Le poète impuissant qui maudit son génie/ À Travers un désert stérile de douleurs. [...] / La roule par la brume ancien et traverse/ Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr:/ Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?/ Je suis hanté. L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur” (Mallarmé, 1998: 80-81). Para Juan Carlos Rodríguez, “el horror reside en el hecho de que al tener que vivir en la Forma pura, siempre en el ámbito de la experiencia trascendental, quede aprisionado en las redes de lo blanco/inerte (del infinito)” (2001: 216).

tornarse *gouffre* [“sima”], experimentándose así el pavor ante la nada (Richard, 1961: 72; Marchal, 2005: 31-33), como si se siguiera la estela de Baudelaire²⁰⁹.

Este primer acercamiento a la “Scène” aporta significativos conceptos que influirán determinadamente en el mito moderno de Salomé, que posteriormente y a su manera retomarán los autores decadentes. Pero antes, esta “belleza de hielo” ya había sido desarrollado por Baudelaire en *Les fleurs du mal* (1857), precisamente en “La Beauté”, texto al que Mallarmé (desde su propia órbita) realiza claros guiños intertextuales:

Yo en el azul impero, esfinge incomprendida;
un corazón de nieve junto al blancor del cisne;
detesto el movimiento que desplaza las líneas,
y nunca, nunca río; y nunca, nunca lloro.
(Baudelaire, 2011: 131).

Esta figura femenina, arquetipo de la *inhumaine*, simbolizada por la blanca ideal del cisne, habita en *l'azur*, en el espacio de lo perfecto, de lo inmutable, en donde como se adelantaba, no existe el sentimiento²¹⁰. Por eso Herodías odia los perfumes; no quiere embriagarse, pues ello resultaría contrario a su gélida pureza esencial (Morales Peco, 2008: 278).

Laisse là ces parfums ! Ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante ?
Je veux que me cheveux qui ne sont pas des fleurs
À répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal [...]
(Mallarmé, 2006 : 42-44).

De esta forma, la frialdad femenina se exalta por medio de las imágenes metálicas. En el caso del cabello, más que organismo vivo se compara con el oro, del que se admira su

²⁰⁹ Mallarmé poetizaba sobre un concepto ya desarrollado por el autor de *Les Fleurs du mal*, que titulaba “Le gouffre”, publicado por vez primera en 1862 en *L'Artiste*: “Temo al sueño lo mismo que a un enorme agujero, / lleno de vago horror que lleva no sé a dónde; / solo infinito veo por todas las ventanas. // Y mi espíritu, siempre por el vértigo obseso, / envidia de la nada la insensibilidad. / ¡Ah! ¡Y no poder huir del Ser y de los Números!” (Baudelaire, 2011: 569).

²¹⁰ Mallarmé poetiza a su manera el arquetipo femenino de la *inhumaine*, la belleza fatal, fría e inmovible a los sentimientos externos a su propia individualidad. A partir de la segunda mitad del XIX destacan las esteticistas figuras desarrolladas por Baudelaire en *Les fleurs du mal* (1857) o la *Salammbô* de la novela homónima de Flaubert, hasta llegar a *Turandot* (1926) de Puccini, basado en una antigua leyenda persa sobre la cruel princesa china Turandot. En la última ópera del maestro italiano, la inalcanzable protagonista se describía a sí misma a finales del acto II en lo que corresponde a uno de los más logrados retratos de la feminidad fatal finisecular: “Gelo che ti dà foco / e dal tuo foco / più gelo prende! / Candida ed oscura! / Se libero ti vuol / ti fa più servo. / Se per servo t'accetta, / ti fa Re!” [“¡Hielo que te inflama / y con tu fuego aún más se hiela! / ¡Blanca y oscura! / Si te quiere libre, / te hace ser más esclavo. / Si por esclavo te acepta, / ¡te hace Rey!”] (trad. de Julio Perales Díaz, disponible en <http://www.kareol.es/obras/turandot/acto2.htm>) [Fecha de consulta: 13/02/2020]. Por otro lado, Turandot merece ser incluida en la galería de fatales decapitadoras, unida inextricablemente al ámbito lunar en su naturaleza virginal e indómita, al igual que las heroínas de Mallarmé y Wilde.

destello, su “frialidad estéril” opuesta a los dolores humanos, como ya se anticipaba en “Don du Poëme”²¹¹. Se podría apreciar aquí un residuo del conflicto social y metafísico que en definitiva planteaban las doctrinas parnasianas del arte por el arte, cuya solución radicaba en el aislamiento del poeta (Aguar e Silva, 1975: 61-65) que, incomprendido, rechazaba su cotidianeidad. Por medio de su heroína, Mallarmé asumirá algo de esta actitud.

De forma coetánea a la redacción de *Hérodiade*, Mallarmé concebía un texto esencial para la configuración de su ideal de Belleza, el poema en prosa “Le Phénomène Futur” (Marchal, 1998: 1332-1333). Aquí se hacía todavía más explícita la percepción de decadencia: “Un cielo pálido sobre el mundo que, decrepito se extingue, [...] las faces de una desventurada multitud, vencida por la enfermedad inmortal y el pecado de los siglos”. A esta situación, el poeta ofrece su propuesta:

Traigo [...] una mujer de otro tiempo. Suerte de locura, original e ingenua, un éxtasis de oro ¡qué sé yo! por ella nombrado su cabellera se pliega con la gracia de las estrofas alrededor de un rostro esclarecido por la desnudez sangrante de los labios. En lugar del vestido vano, tiene un cuerpo, y los ojos ¡a piedras raras parecidos! no valen la mirada que brota de la carne feliz; pechos erguidos que como si llenos estuvieran de leche perpetua, con las puntas al cielo; piernas lisas que guardan la sal de la mar primera (Mallarmé, 2009: 125)²¹².

Como si de una declaración metapoética se tratase, Mallarmé compara los pliegues de la cabellera femenina con estrofas, que engalanan un cuerpo (el poema) desnudo, ideal máximo de pureza. En este sentido deben entenderse las últimas imágenes, de forma que “la leche perpetua” no debe concebirse como una imagen de fertilidad al uso. En última instancia, la Herodías de Mallarmé se reconoce estéril; precisamente ahí radica su perfección, en su virginidad:

Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !
Vous le savez, jardins d’améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d’une terre première,
Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous,
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure !

²¹¹ Ha de entenderse “Don du Poëme” como antesala directa de la configuración plena de la variante mítica de Salomé en *Hérodiade*. En “Don du Poëme” encontramos ya las imágenes básicas de la feminidad del poema posterior de Mallarmé: frialdad, esterilidad y el espacio ideal del “azur”, así como la prefiguración del diálogo entre Salomé y la nodriza: “La solitude bleue et stérile a frémi. / O la berceuse, avec ta fille et l’innocence / De vos pieds froids, accueille une horrible naissance/ [...] Par qui coule en blancheur sibylline la femme / pour les lèvres qui l’air du vierge azur affame” (Mallarmé, 2009: 58).

²¹² Esta cita procede de la antología de Mallarmé recogida en la bibliografía, en donde no se indican los traductores al ser estos múltiples. La traducción del texto citado en esta ocasión corresponde a Enrique Díez-Canedo, aparecida por vez primera en su antología *La poesía francesa moderna* (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 154-156).

(Mallarmé 2006: 52).

Pese a la aparente contradicción que podría introducir este fragmento, solo a partir de aquí se puede explicar la imagen de fertilidad de “Le Phénomène Futur”. Cuando Herodías afirma “florezco para mí”, muestra nada menos que el pilar básico de la poética del silencio mallarmeana, afirmando la autosuficiencia del poema y de la palabra pura y autosuficiente, aislada de cualquier necesidad convencional de representación (Blanchot, 1969: 32-35; Friedrich, 1974: 158): “Et pour qui [...], gardez-vous la splendeur ignorée/ et le mystère vain de votre être? Pour moi” (Mallarmé, 2006: 48-50). En este sentido, la expresión solo acontece en el interior de Herodías, pues de existir comunicación con el otro se atentaría contra su pureza esencial (Rodríguez, 2001: 209-210). Para sugerir mejor este carácter inviolado del personaje, Mallarmé recurre a la tradición parnasiana, sobre la que se apoyará para construir una poética nueva.

La poética parnasiana sirvió intensamente a los objetivos del poeta. Concretamente, se intentaba desarrollar una figuración extremada de lo femenino incorruptible, la “mujer joya”, siguiendo Mallarmé el poema XXVII de *Les fleurs du mal* como hipotexto directo (Genette, 1989: 14):

De piedras hechiceras son sus ojos pulidos,
y en esta criatura simbólica y extraña,
mezcla de ángel virgen y de la esfinge antigua,

donde no hay más que oro, luz, acero, diamantes,
eternamente brilla, igual que un astro inútil,
la fría majestad de la mujer estéril (Baudelaire, 2011: 157).

La comparación de ambos pasajes ofrece similitudes notables; ambos textos se consagran a una feminidad estetizada (ojos de piedras preciosas, de oro, de diamantes), que brilla eternamente y cuya belleza artificial la opone a la vida (Bernheimer, 2002: 109), haciéndola estéril (Diego, 2018: 85) y contraria a la corrupción de la “mujer natural”²¹³.

²¹³ A la “mujer natural”, abominable en tanto que más cercana a las imperfecciones de la naturaleza que el hombre (Pierrot, 1977: 157), dedicará Baudelaire algunas de las más exaltadas imprecaciones antifeministas de *Les fleurs du mal*, como en el poema V: “Y, ¡ay!, vosotras, mujeres, pálidas como cirios, / que el vicio nutre y roe, y vosotras, las vírgenes, / que la herencia arrastráis del pecado materno, / ¡y todas las fealdades de la fecundidad!”; o en el XXV, donde se centra en la concupiscencia femenina en un sentido más general, desarrollando las paradigmáticas imágenes de la *mujer fatal* que pasarán a la literatura finisecular: “El universo entero pondrías en tu alcoba, / mujer impura! Vuelve cruel a tu alma el hastío. / Para ejercer tus dientes ese extraño juego, / necesitas comerte al día un corazón” (Baudelaire, 2011: 101 y 153). Pero la misoginia de Baudelaire también se encuentra en el ideal de la “mujer joya”, en los términos que analizara Simone de Beauvoir: “El maquillaje, las joyas, también sirven para petrificar el cuerpo y el rostro. [...] La función de los adornos es muy compleja; [...] perfeccionar la metamorfosis de la mujer en ídolo. Ídolo equívoco: el hombre la desea carnal, su belleza participará de la de las flores y los frutos, pero también debe ser lisa, dura, eterna como un guijarro. [...] En la mujer adornada, la Naturaleza está presente, pero cautiva, modelada por una voluntad humana de acuerdo con los deseos del hombre” (Beauvoir, 2019: 229). Con estas palabras, parece la autora desentrañar las motivaciones ideológicas del ideal artificial femenino de

Este tipo femenino se emparentaría con la tradición de la “mujer muerta” (Gullón, 1990a: 158-161; Dijkstra, 1994: 38-63; Pedraza, 2004; Chaves, 2007: 73-77) del Romanticismo; poderosa en la ausencia de vida y sobre las que reinará la vampira Clarimonde de Gautier²¹⁴. Sobre este ideal de belleza incorrupta continúa profundizando la “Scène”:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !
(Mallarmé, 2006: 54).

Con esta suerte de himno a la noche, encabezado por la delectación ante el “horror de ser virgen” (horror de *l'azur*, horror de pureza), se inicia aquí un sincretismo mítico que culminará en los textos de Laforgue o Wilde. A su vez, este procedimiento constituirá la creación de un nuevo mitema: la identificación de Salomé con Ártemis, la diosa lunar²¹⁵

Baudelaire: “La mujer [...] cumple una especie de deber aplicándose a parecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que adornarse para ser adorada. Tiene, pues, que tomar de todas las artes los mejores medios para elevarse por encima de la naturaleza [...]” (2015: 185). Como comenta Stefan Zweig, la moda decimonónica no servía sino a este afán de “artificialidad” y ansia de “esconder” el cuerpo: “Ya a primera vista se percataba uno de que una mujer acorazada con tales atavíos, como un caballero con su armadura, no podía moverse con libertad, viveza y gracia; de que cada movimiento suyo, cada gesto y, en consecuencia, todo su comportamiento debían ser artificiales, poco naturales e, incluso, antinaturales. [...]. Cuanto más deseaba una mujer parecer una ‘dama’, tanto menos se debían conocer sus formas naturales; en el fondo, la moda, con su deliberado axioma, no hacía otra cosa que servir a la tendencia general de la moral de la época, cuya preocupación principal se centraba en tapar y esconder” (2014: 103-105). A esconder el cuerpo corrupto dedicará su existencia Espina Porcel, la esteticista *mujer fatal* de *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán. En una ocasión en que la furia de su amante Silvio Lago la desnuda de sus adornos, encontrará los efectos de la enfermedad (efectos de la tisis, rastros de su adicción a la morfina) (1991: 423-424).

²¹⁴ En “La morte amoreuse” (*Une larme du diable*, 1839) de Théophile Gautier se halla uno de los más logrados ejemplos de la vampira decimonónica, ideal de belleza y fuente de perdición: “Esta mujer era un ángel o un demonio, o tal vez las dos cosas, no había nacido del costado de Eva, la madre común. Sus sientes eran perlas de Oriente que brillaban en su roja sonrisa, y a cada gesto de su boca se formaban pequeños hoyuelos en el satén rosa de sus adorables mejillas” (Gautier, 2014: 140). Con este relato, Gautier entroncaba con un mito femenino que poseía ya destacados precedentes; partiendo de la literatura alemana y los textos de Bürger (*Leonore*, 1773), Goethe (*Die Braut von Korinth*, 1797) y posteriormente Hoffmann (“Vampirismus”, 1821), así como de *Lamia* de Keats (1820), llegándose a los extremos de Sheridan Le Fanu en *Carmilla* (1871) (Ballesteros, 2000: 68-78) y Stoker en *Dracula* (1897), cuando se describe el ataque de una de las vampiras del castillo del Drácula: “La joven rubia estaba de rodillas, inclinada sobre mí, mostrando, sencillamente, una satisfacción maligna. Se trataba de una voluptuosidad deliberada, que era al mismo tiempo excitante y repulsiva, y al arquear el cuello se relamió los labios como un animal, de forma que a la luz de la luna pude ver la reluciente humedad en sus labios escarlatas y en su roja lengua, que lamía los blancos y afilados dientes” (2012: 83).

²¹⁵ El mencionado sincretismo entre una deidad grecorromana (Ártemis) y una figura bíblica (Salomé) tuvo un antecedente en la Grecia Antigua, con la fusión entre la divinidad Selene (hija de los Titanes Hiperión y Tía, hermana de Eos y Helio) y Ártemis (hija de Zeus y Leto, hermana de Apolo). Ambas fueron representaciones de la luna (Baring y Cashford, 2005: 380-381), gozando de un culto muy extendido (Grimal, 2018: 475, 53-54; Harrauer y Hunger, 2008: 767-768 y 104-109). Cabe citar el “Himno a Selene” fechado en la época helenística de los *Himnos homéricos*, que recoge ya todas las atribuciones de la deidad lunar que el arte occidental retomará sin cesar: “De ella, de su cabeza inmortal emana un resplandor que se

(Ramos Gay, 2003: 325; Morales Peco, 2008: 284-289; Campbell, 2015: 180-190; Ortiz Olivares, 2015: 16-18; Cashford, 2018: 193-195), que une su virginidad (Cansinos Assens, 1919a: 54; Baring y Cashford, 2005: 378; Paglia, 2006: 128) (“carne inútil”, dirá Mallarmé) a su carácter indómito (Grimal, 2018: 53-54; García Gual, 2003: 65-66; Harrauer y Hunger, 2008: 104-109). Con su nuevo nombre, la antigua Selene era nada menos que “protectora de las Amazonas, guerreras y cazadoras como ella y, como ella, independientes del yugo del hombre” (Grimal, 2018: 54). Así, en su anhelo de Belleza Absoluta, esta Herodías, al contrario de la heroína wildeana (a través del mitema de la danza), siempre se resiste al “desvelamiento” (Zagona, 1960: 61) en la exaltación autosuficiente de su pureza inviolada²¹⁶.

Los moldes de esta Herodías lunar habían sido contruidos algunos años antes de la obra Mallarmé, y conviene fijarse en ellos para determinar más casos hipotextuales que completarían la obra mallarmeana. En primer lugar, podría existir aquí un caso de cruzamiento mítico con la figura bíblica de Judith, cuya mitificación moderna corría a cargo de Friedrich Hebbel en su tragedia de 1840 (Palenque, 2009 y 2014). Como en el caso de la Herodías mallarmeana, la heroína del dramaturgo alemán confiesa: “los hombres me dan horror” (1952: 81). Posteriormente, se describe el efecto de la luna sobre ella, en el momento culminante de la noche nupcial:

La luna entraba en el aposento; ya me deslicé tiritando en el lecho, y la luna me daba justamente en el rostro. ‘Te veo como si fuera de día’ exclamó Manasés, y avanzó hacia mí. De pronto, se detuvo. Fue como si, desde abajo, la tierra sombría, extendiendo una mano, le hubiese aferrado. Sentí miedo (1952: 83).

Inspirada por una suerte de poder telúrico, Judith rechaza a Manasés, el esposo impuesto que no será capaz de poseerla. En esta esencia de virginidad reside gran parte de la fuerza de la heroína, que adopta un carácter sobrehumano, con un dominio ajeno a su sexo, que la haría salvadora de su pueblo al decapitar al general asirio Holofernes. De este último

manifiesta en el cielo y se derrama sobre la tierra, y grande es la belleza que aparece bajo su brillante luz; el aire oscuro se ilumina por su corona de oro, los rayos refulgen cuando, después de haber bañado en el Océano su hermoso cuerpo, ataviada con vestidos que resplandecen desde lejos, la divina Selene, unce los resplandecientes potros de elevado cuello y guía con ligereza a los caballos de hermosas crines, al atardecer, a mediados de mes; su gran círculo está en su plenitud y, ahora, los rayos de la luna creciente descienden muy brillantes desde el cielo: ella es indicio y señal para los mortales” (*Himnos homéricos*, 2000: 245). Recuerda Husain que las deidades lunares (la africana Yemanjá, la diosa araucana Auchinalgu o la misma griega Selene) suelen ser más positivos que los solares, en tanto que aquellos se refieren a cambios cíclicos y periódicos (1997: 66). Sobre este carácter benéfico comentaba Campbell: “la luna representa para nosotros la promesa del renacimiento” (2015: 78).

²¹⁶ Pese a que, a nuestro modo de ver, la lectura mallarmeana de Ártemis corresponde a esta significación de pureza y virginidad, las imágenes de la diosa son plurales. Así, Joseph Campbell también menciona el sentido de fertilidad y abundancia de la diosa según algunas representaciones de la Ártemis Efesia: “Nuestra Señora de las Criaturas Salvajes y la Madre de los Muchos Senos, la que soporta la totalidad de las entidades del mundo natural” (2015: 189-190).

sentido de *utilidad heroica* reconocida ante el espejo (1952: 97) se distancia sin embargo el poema de Mallarmé, que reafirma la virginidad del personaje como rasgo del ideal poético incontaminado. Por otro lado, el narcisismo y la autocomplacencia de Herodías ante su pureza rompe con la extrañeza de Judith ante su desdeñosa independencia²¹⁷.

Posiblemente resultara más directa la recepción de *Salammbô* de Gustave Flaubert, que publicaba su novela en 1862, escasamente dos años antes del inicio de la concepción de *Hérodiade*. Ciertamente, la relación entre estas obras resulta clara (Zagona, 1960: 65; Gómez Bedate, 1985: 158; Praz, 1999: 556); ambas heroínas, así como la protagonista de *Une nuit de Cléopâtre* (*Un larme du diable*, 1839) de Gautier, comparten un carácter inalcanzable y sagrado, así como su filiación lunar.

Ignoraba los simulacros obscenos, pues como cada dios se manifestaba en formas diferentes, cultos a menudo contradictorios testimoniaban a la vez un mismo principio, y Salammbô adoraba a la diosa en su figuración sideral. La luna había ejercido una influencia en la virgen; cuando el astro menguaba, Salammbô se debilitaba. Languideciendo todo el día se reanimaba de noche. Durante un eclipse, estuvo a punto de morir (Flaubert, 2007: 74).

Así describe Flaubert la extrema dependencia entre Salammbô y la luna, hasta el punto de determinar su existencia. Desde su niñez, la hija de Amílcar Barca había sido educada por el gran sacerdote de Tanit, la diosa lunar que regía el destino de Cartago y al que la joven servirá, restituyendo el velo sagrado que había sido robado al inicio de la novela. En este sentido último reside una notable diferencia con Herodías; frente al “esteticismo inútil” del personaje de Mallarmé, cercano a la idea de la “amoralidad del arte”²¹⁸ parnasiana, la heroína de Flaubert sacrificará finalmente su virginidad a Mâtho (2007: 220-222) para devolver a Tanit la sacra pieza y salvar a así a su pueblo.

²¹⁷ “¡Ah necia! ¿Conoces acaso un fruto que pueda comerse a sí propio? Más te valdría no ser joven ni hermosa, que serlo para ti sola. Una mujer es una nada; solo por el hombre llega a ser algo. Por él llega a ser madre. El hijo que da al mundo es el único tributo de la gratitud que puede ofrecer a la naturaleza, a cambio de su propia existencia” (Hebbel, 1952: 86). Ante estos juicios misóginos (desautorizados finalmente con el triunfo de la heroína), parece que Mallarmé hubiera construido su poema por antítesis a Hebbel; frente al rechazo que Judith siente de su soledad e incapacidad de unión con el hombre, Herodías goza con la autosuficiencia de su belleza estéril, ideal de esta nueva poética simbolista.

²¹⁸ Aunque Mallarmé sobrepase la propuesta del Parnaso, flotan en su poesía postulados básicos del parnasianismo, como el deseo de autosuficiencia de un arte inútil o la Belleza como realidad suprema, principios declarados en *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier: “Nada de lo que resulta hermoso es indispensable para la vida. Si se suprimiesen las flores, el mundo no sufriría materialmente. ¿Quién desearía, no obstante, que ya no hubiese flores? Yo renunciaría antes a las patatas que a las rosas, y creo que no hay ni un solo utilitario en el mundo capaz de arrancar un parterre de tulipanes para plantar coles. [...]. No existe nada realmente hermoso si no es lo que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es expresión de alguna necesidad y las del hombre son ruines y desagradables, igual que su pobre y enfermiza naturaleza. El rincón más útil de una casa son las letrinas” (2007: 29). Sobre la inutilidad del arte abundaría posteriormente Flaubert en una carta a Luise Colet del 16 de enero de 1852 “No hay temas hermosos ni feos, y casi podría establecerse como axioma, colocándose en el punto de vista del Arte puro, que no hay ninguno, y que el estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert, 2003: 166).

La presencia intertextual en *Hérodiade* de autores como Villiers de l'Isle Adam y del poemario de Théodore de Banville *Les Exilés* también resulta decisiva (Zagona, 1960: 66-68), pero podrían añadirse además ecos de obras como *Améthistes*, publicado el mismo año que *Salammbô*. Concretamente, en “Inviolata”, aparece desarrollado reiteradamente el imaginario del que beberá Mallarmé. Junto a la representación de la “mujer joya”, las comparaciones con los astros (realzando su perfección inmutable) o el tópico del cisne, de nuevo encontramos la identificación con Ártemis:

Telle Artémis éveille les chasseurs
 Dans la forêt sonore
Et parmi nous tu n'as pas d'autres sœurs
 Que la neige et l'aurore.
[...]

Cruelle et rose et répandant l'effroi,
 Femme au front de Déesse,
Tu sais que rien ne peut faner en toi
 L'immortelle jeunesse.

Tu vois nos maux d'un œil indifférent,
 Car tes attraits insignes
Sont invaincus plus que l'eau du torrent
 Et la plume des cygnes ;

Et tant d'amours, hélas ! faits pour flétrir
 Leur fraîcheur matinale,
O mon trésor, n'ont pas pu défleurir
 Ta grâce virginale.
(Banville, 1899: 221-222).

La visión de la feminidad lunar de “Inviolata”, cuyo inquebrantable estatismo no daba lugar a equívoco sobre su pureza, muestra así su perfección esencial, llegando a romper el flujo del tiempo. Seguramente Banville suministró otro modelo más a Mallarmé (Mauron, 1988: 320-321), sobre el que construiría un nuevo lenguaje que traspasaría el objeto mismo para penetrar en el Absoluto (Michaud, 1947: 166-173). A partir de tan abigarrado trasfondo mitológico e intertextual, Herodías se enriquece así de sentidos extraños a la versión mítica de Heine; su búsqueda del ideal de Belleza pasará por la defensa de su pureza y frialdad de “reptil inviolado” (Mallarmé, 2006: 54) que concluirá en el subsiguiente rechazo de lo masculino.

Esta caracterización asexual de Herodías implica en cierta manera un marcado carácter andrógino, rasgo adicional al ensimismado ideal glorificado a lo largo de la obra: “En el poema de Mallarmé no actúan la Lujuria ni ningún sentimiento sexual, sino la pura angustia cohibida del andrógino, y por eso alcanza la altura formidable de esos planos en que solloza la solitaria belleza” (Cansinos Assens, 1919a: 82). Después de este

autorreconocimiento, Herodías termina su discurso dirigido a la luna, a su “hermana solitaria”:

Et ma sœur solitaire, ô ma sœur éternelle,
Mon rêve montera vers toi : telle déjà,
Rare limpidité d'un cœur qui le songea,
Je me crois seule en ma monotone patrie,
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolatrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule
(Mallarmé, 2006 : 54).

Surge así el desarrollo de un nuevo mitema, ausente en el relato evangélico y que posteriormente retomarían Laforgue y Wilde: la correspondencia entre Herodías y la luna (anticipada ya en “Les Fleurs”²¹⁹) hace del astro una suerte de espejo en el que la princesa se contempla. En este autorreconocimiento (Gómez Bedate, 1985: 157), el reflejo mostrará de forma directa la pureza del sujeto estetizado (“rara limpidez del corazón”, “clara mirada de diamante”). Ello radicará finalmente en la exaltación de la consecuente soledad esencial de Herodías, “fascinated not by the presence of her image in the mirror but by its absence” (Bernheimer, 2002: 108). En este sentido, el narcisismo de Herodías²²⁰ (Marchal, 2005: 43) resulta complejo; su delectación no se produce solo por la contemplación de su figura, sino por la visión del vacío (*gouffre*) virginal²²¹ que le devuelve el espejo.

En el universo interior de Herodías, en su “introspección saturada” (Balakian, 1969: 98) en soledad, no puede existir un espacio abierto para la figura del Bautista. ¿Cómo se explica entonces la presencia del “Cantique de Saint Jean” en el corpus mallarmeano? Evidentemente, la figura del profeta en esta sección del poema no poseerá nunca el sentido de unión amorosa anhelada, como con sus particularidades ocurre en Heine y en Wilde. A pesar de todo, Mallarmé no deja de utilizar el motivo de la decapitación, respetándose así el esquema esencial del mito:

Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
À l'unisson

Et ma tête surgie

²¹⁹ Existe ya en “Les Fleurs” un anticipo de la correspondencia entre Salomé y la luna: “Et tu fis la blancheur sanglotante des lys / Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure / A travers l'encens bleu des horizons pâlis / Monte rêveusement vers la lune qui pleure ! ” (Mallarmé, 2009: 38).

²²⁰ En el “Finale” Herodías describe su delectación por sí misma, receptáculo ideal de pureza: “je l'aime / Sinon l'espaler opulent de moi-même” (Mallarmé, 2006: 60).

²²¹ Para Cansinos Assens, “*Herodiada* es el poema de la Virgen, la alegoría terrible y turbadora de la figura angélica y demoníaca que exalta el gesto negativo y la amarga complacencia solitaria” (1919: 80).

Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux
(Mallarmé, 2006: 32).

Sin embargo, se aprecian aquí sutiles transformaciones que advierten de un nuevo proceso de reescritura mítica. Sin existir aparentemente contacto entre Herodías y Juan, sí aparecen unidos en su aspiración última. Como la princesa, el profeta es un “solitaire vigie” (“vigía solitario”), y su decapitación funcionará como acceso a “S’employer des ténèbres” (“la expansión de las tinieblas”), el espacio de introspección y purificación de lo carnal (Mauron, 1941: 110); para parte de la crítica, se encuentra aquí una suerte de ascensión del Bautista, antecedente a *L’Apparition* de Moreau y que llevaría incluso a Salomé a la “iluminación” mística (Zagona, 1960: 95). Como si se diera continuidad a la “Ouverture ancienne”, cuya aurora inicial anunciaba la exaltación de la albura de Herodías, el “Cantique de Saint Jean” se desarrolla durante la parte central del día: “Le soleil que sa halte / Sournaturelle exalte / Aussitôt redescent / Incandescent” (Mallarmé, 2006: 32). Frente al carácter lunar de Herodías, la decapitación desarrolla su formulación poética de acuerdo con los movimientos del sol, que, identificado con el Bautista, asciende (purificación) para descender finalmente (cabeza cortada) (Mauron, 1941: 110-111) en busca de la “quietud sobrenatural” (Mallarmé, 2006: 33):

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps

Qu’elle de jeûnes ivres
S’opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard
Son pur regard

Là-haut où la froidure
Eternelle n’endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m’élut
Penche un salut
(Mallarmé, 2006 : 32 y 34).

Este estado de calma no concluye ni más ni menos que en la ansiada inviolabilidad, que en Juan se explora a través de la decapitación y el descenso a las tinieblas. No obstante, previamente a este movimiento se produce el vaciamiento esencial: “ebria y vacía, / precipitarse, ir / con espantoso impulso / tras su pura mirada”. Solo desde este estado

inmaculado se alcanzará la perfección inamovible, que es altitud: “a la altitud que excede/-frío de eternidad-/ los últimos glaciares” (2006: 35). Este itinerario ontológico hacia la pureza esencial no resulta otra cosa que una invitación, de nuevo, hacia la nada:

Saint Jean accepte cette reconnaissance : sa tête libérée, et d’abord optativement surgie vers l’être, retombe heureusement dans le néant, qui va constituer son seul royaume, qui se révèle en tout cas le seul champ possible de sa métamorphose. Ce mouvement de retombée, Mallarmé l’interprète à la fois comme un renoncement physique à la hauteur, comme l’inclinaison d’une tête subissant le baptême d’une vérité révélée, et comme le salut d’une conscience acquiesçant à sa condition terrestre. La flamme solaire mourante illumine donc la mort d’une âme en train de se muer en elle-même ; et celle-ci proclame de son côté la suzeraineté spirituelle de la flamme qui l’illumine, et en qui elle reconnaît le ‘principe’, l’arcané’ métaphysique de sa transformation (Richard, 1961 : 163-164).

De esta forma, la reescritura que Mallarmé realiza del motivo de la decapitación del santo concluye no en el tradicional ascenso del mártir que ha combatido el vicio hasta la muerte, actitud presente en la tradición patrística o en el mencionado poema de Victor Hugo, sino en un descenso metafísico. Con los últimos rayos del sol, muere la figura mítica, iniciándose su transformación en el Absoluto, en el espacio de la pureza ideal.

El motivo de la danza también se adivina en *Hèrodiade*, aunque de nuevo, la relectura resulta radical; bajo ningún concepto la fría pureza de la heroína podría abandonarse a la ebriedad del baile. Ello no significa que no exista un tipo de danza, como de forma sugerente se refleja en el conocido “Déchet d’Hérodiade”, conjunto de fragmentos que el poeta excluyó de las partes publicadas del poema:

*aujourd’hui
je retrouverais
la danse*

*__ déplacement de
la danse __ici__et
pas anecdotique*
(Mallarmé, 1998: 1079).

En esta sugerente declaración (a pesar de los huecos textuales, el verso muestra una voluntad manifiesta de movimiento), se deja patente la negación de la “danza anecdótica”. Así, siguiendo el ya analizado proceso de “vaciamiento” de los personajes, también el motivo de la danza resulta “esencializado”, tal y como se deduce también del “Finale” de *Les Noces d’Hérodiade*: “El sol inmenso me ha madurado/ iluminando mi danza desasistida de otras lámparas/ (¡oh penetración abstracta en mi vida!) (Mallarmé, 2006: 63). De esta forma se advierte sobre la naturaleza abstracta de la danza, sobre la que también se expresaba Mallarmé en sus escritos sobre teatro y ballet.

La bailarina no es *una mujer que baila*, y por varias razones yuxtapuestas: *no es una mujer*, sino una metáfora que resume alguno de los aspectos elementales de nuestra forma -daga, copa, flor, etc... y *no baila*, sino que sugiere con el prodigio de sus pasos recortados y de sus saltos, con la escritura de su cuerpo, ese número infinito de párrafos necesarios, tanto en prosa dialogada como

en prosa descriptiva, para poder expresarse, en el texto: poema liberado de todas las herramientas del escriba (Mallarmé, 1987: 145).

En estos términos, la danzarina no existe en sí, sino que representa una metáfora de un concepto superior en el que la danza se muestra como esencia pura y liberada de contenido, en el interior de la concepción abstracta de la poesía misma representada por Herodías (Ortiz Olivares, 2020: 86-87). Se llega así al motivo del “desvelamiento” mallarmeano, que posteriores versiones del mito retomarían (con Wilde a la cabeza) y reinterpretarían.

Los escritos sobre teatro de Mallarmé llegan a su punto de mayor entusiasmo cuando el poeta comenta el ejemplo de su admirada Loïe Fuller, que revolucionaría la danza de la *Belle Époque*. Ciertamente, los espectáculos de la bailarina estadounidense podrían encarnar el prototipo del “desvelamiento”:

[...] auténtico y luminoso, de mil imaginaciones latentes: y, entonces, como en un comercio cuyo secreto derrama su sonrisa, te entrega, súbita, a través del último velo, siempre presente, la desnudez de tus conceptos, según vaya escribiendo, silenciosamente, tu visión, como si fuera un Signo -y ella lo es (Mallarmé, 1987: 148-149).

En este sentido, los velos ocultan la identidad de Herodías (Ogane, 2009: 127), que es en Mallarmé la desnudez, la pureza absoluta. Por ello la heroína, al igual que la Judith de Hebbel, se resiste a desvelarse, por defender su estado incorrupto y no manchar su esencia ideal²²² (Marchal, 2005: 46-47). Ante esto, la danza mallarmeana, transcurre en el ámbito del concepto puro, en el de la “Notion”, entendida en *Épouser la Notion* (Marchal, 1998: 1393-1394) como Absoluto (Ogane, 2009: 130). Sin embargo, este ideal poético de purificación defendido aquí y a lo largo de toda la obra se manifestará finalmente como fracaso; así se aludía a través de las imágenes sacrificiales que abrían la “Overture ancienne”, la pureza eterna a la que aspira la princesa podría quebrarse finalmente:

Oh desesperación: violada
bajo las crueles alas de la noche futura
cuando tu pensamiento no pudo subir más,
dura, petrificada frente cuyo cautivo sobresalto,
pronto, por el temor de disolverse,
dejará de seguir a su interior relámpago,
el lastimado por sus fracasados sueños,
aquellos que, viviente, le impidieron reinar
soberbio como una cima entre tinieblas. [...]

¡Ah violación! El crepúsculo arde

²²² La resistencia al desvelamiento ha de entenderse como otro “mitema confluyente” de la reescritura mítica de ambas heroínas bíblicas, así como del diálogo intertextual que se establece entre Hebbel y Mallarmé. Así, la actitud de Judith puede entenderse como renuncia al desfloramiento: “El viento tibio me levantaba el velo, como queriendo decir: ‘Ya llegó el tiempo’; pero yo lo retenía con mano firme, sintiendo que el rostro se me abrasaba y avergonzándome de ello” (Hebbel, 1952: 81).

sobre los restos sagrados del sacrificio;
el metal precioso de esta bandeja
donde antes reposaron restos inertes,
podría, a causa de mis gestos indolentes,
verter su carga antes de caer ella misma
en azarosa y sangrienta catástrofe
(Mallarmé, 2006: 61 y 63).

De esta forma, la inviolabilidad sagrada de Herodías podría verse amenazada a través de la profanación de su ser con el contacto con el Bautista, al verter la bandeja “su carga” (la cabeza del profeta) en “azarosa y sangrienta catástrofe”. Así, no encontramos en Mallarmé el sentido místico-romántico de la unión trascendente entre amados, sino una relectura mítica en clave de violación, de ruptura del ideal poético. El “Finale” alberga en definitiva el elemento nuclear de tensión sobre el que oscila todo el poema, expresado de forma concisa como “hésitation entre la chair et l’astre” (2006: 60). Finalmente, esta dicotomía entre la carne y la pureza del astro resultará neutralizada en la ambigua esencia de Herodías, vencedora en última instancia: “il fallait/ La hantise soudain quelconque d’une face/ Pour que je m’entr’ouvrise et reine triomphasse” (2006: 62). Este “entreabrirse” podría significar desfloramiento y culminación de las “bodas” entre el Bautista y Herodías, cuando se vierte sobre su cuerpo inviolado “la sangre que mana de la cabeza cortada en los inacabados versos del final” (Gómez Bedate, 1985: 158). Sin embargo, la mencionada “apertura” puede resultar también interior, oscilando hacia la oscuridad de la nada a la que se accedía mediante la decapitación.

Este repaso por los distintos fragmentos de *Hérodiade* puede reflejar hasta qué punto resultó radical la relectura mallarmeana del mito de Salomé. Sin embargo, el nuevo enfoque simbolista de Mallarmé no impedía que de forma coetánea se continuara la senda parnasiana, el estilo dominante en la poesía francesa de la segunda mitad del XIX, que tampoco renunciaba a la moda orientalista de la época. El mismo Théodore de Banville, concretaría en repetidas ocasiones el ideal femenino parnasiano del mencionado poema “Inviolata”, en la figura de la princesa hebrea, a la que se acercaría también a través de la pintura. Así, en su soneto de 1870 titulado “La danseuse”²²³, Banville rendiría tributo a la pintura que Henri Regnault había dedicado a Salomé, exhibida en el mismo año [Fig.

²²³ Resulta extraño que Banville titulara este poema “La danzarina”, teniendo en cuenta que ni la fuente pictórica (la Salomé de Henri Regnault) ni la protagonista del poema danzan en modo alguno. Décadas después, su discípulo Catulle Mendès recogerá el guante describiendo la danza de Salomé en “La gloire de Salomé”, del tardío poemario *Les braises du cendrier* (1900): “Renflant, aux rythmes du kinnor / D’un pli colubrin de la hanche / La gaze et la lourdeur de l’or // Ventre offert, gorge qui se penche, / Petits pieds qui courent pointus, / Sous la flavescente avalanche // Des souples cheveux épandus/ Frôlant d’or qui cèle et décèle / La pâmoison des reins tordus, // Salomé la danseuse, celle / Qui, d’une goutte de sueur / Au brin de safran de l’aisselle / [...]” (1900: 44-45).

9]. Ello se infiere de forma manifiesta, tanto a nivel paratextual (a través de la dedicatoria al pintor) como intertextual (en base al diálogo que se establece con sus fuentes):

Salomé, déjà près d'accomplir son dessein,
Sous ses riches paillons et ses robes fleuries
Songeait, l'oeil enchanté par les orfèvreries
Du riant coutelas vermeil et du bassin.

Sa chevelure épars et tombant sur son sein,
La Danseuse au front brun, parmi ses rêveries,
Regardait le soleil mettre des pierreries
Dans les caprices d'or au fantasque dessin,

Mêlant la chrysoprase et son fauve incendie
Au saphir, où le ciel azuré s'irradie,
Et le sang des rubis aux pleurs du diamant,

Comme c'est votre joie, ô fragiles poupées !
Car vous avez toujours aimé naïvement
Les joujoux flamboyants et les têtes coupées
(Banville, 1899: 276).

Aparece aquí uno de los ejemplos de écfraisis tan habitual en la conformación de nuevas variantes del mito bíblico, alcanzando el fenómeno una gran popularidad desde el posterior diálogo entre Huysmans y Moreau en *À Rebours* (1884). Sin duda, se encuentra en Banville un antecedente de esta relectura *intermedial* (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8), en la que se establece una comunicación entre diferentes medios artísticos.

Entendiendo este procedimiento como “representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2003: 206; Heffernan, 2004: 3), intervenían dos fases básicas, una primera de *descripción* del objeto plástico en el texto ecfrástico y una posterior de *representación* de la obra fuente al texto final (Spitzer, 1962: 72). Así, Banville se sirve de la pintura modelo, describe al objeto poético y el lujo orientalista que rodea a la princesa para inmediatamente salir de la “representación” y entrar en el terreno de lo subjetivo, de la “resignificación” (Pimentel, 2003: 208) como consecuencia de la negación intertextual fruto del cruce de varios códigos (Kristeva, 1981: 67 y 82). Así, a partir de la ambigua figura que mira fijamente al espectador en la obra de Regnault, el poeta construye una significación propia. Lo que el pintor sugiere (a través de la bandeja vacía sobre la que reposa el alfanje de la decapitación), Banville lo completa: la princesa “songeait” [“soñaba”] con “Les joujoux flamboyants et les têtes coupées” [“los juguetes brillantes y las cabezas cortadas”]. De esta forma, el poeta *resignifica* el hueco de la pintura: aporta la cabeza cortada y al mismo tiempo ofrece una sutil pincelada de sádica sensualidad (Zagona, 1960: 91) a la crueldad femenina.

Con el tiempo, Theodore de Banville continuará concretando el imaginario femenino fatal poetizado en “Inviolata” y en “La danseuse”, llegando al extremo de dedicar un poemario completo a históricas feminidades perversas. Todas ellas (conforme al aristocratismo parnasiano y la búsqueda de la belleza más elevada) serían princesas y reinas. Se construye así en *Les princesses* (1874) un verdadero museo de *fatales*, entre las que Semíramis, Helena, la reina de Saba, Cleopatra²²⁴, Lucrecia Borgia o Herodías, desafiaban al ideal lector artista con su poder sobrehumano (Zagona, 1960: 90). En el caso del poema dedicado al personaje bíblico, se anteponía un epígrafe con una cita del *Atta Troll* de Heine. De esta forma paratextual se declaraban las fuentes del soneto:

Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain.
Elle a de lourds colliers et des pendants d'oreilles ;
Elle est plus douce à voir que le raisin des treilles,
Et la rose des bois a peur de son dédain.

Elle rit et folâtre avec un air badin,
Laissant de sa jeunesse éclater les merveilles.
Sa lèvre est écarlate, et ses dents sont pareilles
Pour la blancheur aux lys orgueilleux du jardin.

Voyez-la , voyez-la venir, la jeune reine !
Un petit page noir tient sa robe qui traîne
En flots voluptueux le long du corridor.

Sur ses doigts le rubis, le saphir, l'améthyste
Font resplendir leurs feux charmants : dans un plat d'or
Elle porte le chef sanglant de Jean-Baptiste
(Banville, 1899 : 335).

En esta ocasión sí se respeta la máxima parnasiana de *l'art pour l'art* en su pretensión de un arte perfecto en su inmutabilidad. Aquí no interesa la sugerencia, sino que al “yo” lírico le basta con la descripción (delicada en las dos primeras estrofas al intervenir elementos naturales a la manera de Heine, más dura en los tercetos al recurrir a la pedrería) del ideal poético en el que se ha convertido la reina Herodías. Impasible y fría,

²²⁴ Cabe destacar el poderoso retrato que Theophile Gautier realiza de Cleopatra en su relato “Une nuit de Cléopâtre” (*Une larme du diable*, 1839), antesala a los escritores parnasianos y texto que fomentaría la moda literaria de la reina egipcia a lo largo de todo el siglo XIX. En el relato de Gautier, la reina acepta el amor del enloquecido Meiamun por una noche, con la condición de que al día siguiente el desgraciado le entregaría su vida. Sobre idéntica anécdota construye Banville el poema “Semíramis”, que Díez-Canedo y Fortún incluirían en su antología: “Mientras pasa, humillando al astro soberano, / loco de amor murmura un soldado bactriano: / -‘Que la tenga en mis brazos un instante breve // y que luego a los perros vivas mis carnes den’. / Semíramis entonces, la paloma de nieve, / hacia él torna su frente celeste y dice ‘¡Ven!’” (1913: 39). Alexandre Cabanel recogerá estos motivos en su pintura de 1887 *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort* (Museo Real de Bellas Artes de Amberes), que parecería trasladarse al soneto “Oriente”, de Manuel Machado (*Alma*, 1902), publicado inicialmente en *Revista Galante* como “Cleopatra. Flores envenenadas”: “Antonio, en los acentos de Cleopatra encantado, / la copa de oro olvida que está de néctar llena. / Y, creyente en los sueños que evoca la sirena, / toda en los ojos tiene su alma de soldado” (2000a: 136).

continuando el esteticista modelo de sus poemas anteriores (así como en la tradición engrosada por Baudelaire, Mallarmé y Flaubert), la figura se alza poderosa, sosteniendo la bandeja que contiene la cabeza del profeta.

Después de Heine, la figura de Salomé acompañó la evolución de la lírica francesa de la segunda mitad del XIX. Sirviéndose de un imaginario femenino al que accedería la princesa bíblica, el Parnaso erigía un monumento al Arte por el Arte creando un ideal de belleza inmutable en el que la “mujer joya” o la *inhumaine* representaban algunos de los arquetipos predilectos, desarrollados además por los textos de Baudelaire y Flaubert. De este ambiente multiforme partiría la poesía de Stéphane Mallarmé, propiciando en última instancia transformaciones de gran calado. *Hérodiade* marcará el centro de su nueva poética, que haría del símbolo una herramienta privilegiada. Por ello, el poeta desnudará su personaje, excluyendo cualquier traza anecdótica de la historia bíblica. Ello no implicará sin embargo una total eliminación del esquema legendario, sino una nueva reescritura, tanto del personaje principal como de los motivos latentes del mito. En el caso de los últimos, detrás del bosque simbólico pueden reconocerse mitemas básicos como la danza o la decapitación, aunque aparezcan siempre enmascarados e incardinados en el ámbito de la abstracción.

Tanto en el caso del esquema mítico como en el tratamiento de su heroína, la poesía mallarmeana se mostrará en todo momento encaminada a la auto-purificación. Así se explica el aislamiento de la figura femenina, que, liberada de sus tradicionales ataduras (órdenes maternales, danza orientalista, deseo por el Bautista, petición de la cabeza cortada) recaerá en la autocontemplación, mostrando su inviolabilidad y el deseo de la inmortalidad de su estado ideal. Por ello, convertida en nueva Artemis, Herodías expresa el rechazo de todo lo humano, susceptible de atentar contra su pureza esencial. Así se explica la reescritura radical del motivo de la unión con el amado (presente en Heine y sobre el que Wilde centraría su visión necrófila y subversiva); en este caso, el contacto antes deseado resulta ahora repudiado, al entenderse como violación y ruptura del estado ideal del ser, un atentado contra la Belleza. Resulta este el sentido último del sacrificio sugerido al principio del poema, sobre el que a pesar de todo, en última instancia, Herodías-Salomé vencerá. Las tendencias parnasianas mostraron con maestría la materialidad del objeto poético, valioso en sí mismo, y que, pese a su frialdad, siempre permitían extrapolar referencias variadas y ricas comunicaciones interartísticas. Frente a sus maestros, la poesía pura de Mallarmé manifestó una radical voluntad de aislamiento. Esta actitud será asumida por Herodías, figura prototípica de la “poética del silencio”, que

encontrará en su propia esencia un hermético universo de múltiples sentidos hacia el que se dirigirán sin cesar posteriores versiones del mito.

2.2.3.3. GUSTAVE FLAUBERT Y LA CULMINACIÓN DEL ESPACIO EXOTISTA

¡Cuántos de esos lugares de los espacios han estado en mi interior!²²⁵
(Rainer Maria Rilke, *Los sonetos a Orfeo*)

Tres años después de la publicación de *Les Princesses* de Banville, Gustave Flaubert rendía en “Hérodias” su especial tributo a la princesa hebrea. Junto a la delimitación de la trama, el espacio adquiriría en esta narración un peso definitivo, enmarcando a su personaje en el ambiente orientalista y arqueologizante tan en boga durante la segunda mitad del XIX (Faurie, 1966: 120-133; Llopesa, 1996: 173-179)²²⁶. Los antecedentes se remontaban al Victor Hugo de *Les Orientales* (1829) y a otros viajeros románticos que como Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811), Lamartine (*Voyage en Orient*, 1835), Gautier (*Voyage en Espagne*, 1843; *L'Orient*, 1877) o Nerval (*Voyage en Orient*, 1851), habían llevado a su literatura las imágenes de unas realidades geográficas percibidas como nuevas. Siguiendo esta moda viajera, el autor de *Madame Bovary* abandonó por un tiempo sus investigaciones eruditas en archivos y bibliotecas para pasar a la experimentación directa, lo que se tradujo en un largo viaje por Oriente (Flaubert, 2010b). Flaubert abandonará París el 29 de octubre de 1849, y no regresará a la capital francesa hasta mediados de 1851; por el camino había podido visitar Egipto, el Líbano, Palestina, Rodas, Asia menor, Grecia e Italia.

²²⁵ „Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon/ innen in mir”. Se cita la traducción de Jesús Munárriz, en *Los sonetos a Orfeo [Die Sonette an Orpheus]*, Madrid: Hiperión, 2003.

²²⁶ El orientalismo del XIX posee unos rasgos propios y un carácter altamente individualizado por sus circunstancias históricas. Sin embargo, y salvando las distancias de fondo, es sabido que la moda orientalista no es en absoluto original de esta época, sino que el gusto por la *Turquerie* se remonta al siglo XVI, en el tiempo en el que los grandes viajeros y comerciantes plagaron Europa (en constante enfrentamiento con el Imperio Otomano) de objetos decorativos orientales. Esta moda llegaría hasta el siglo XVIII, época en la que experimentó una gran revitalización (Llopesa, 1996: 172-173), sobre todo a partir de la primera traducción francesa de *Las mil y una noches*, realizada por Antoine Galland y publicada de forma serial a partir de 1704. Algunos frutos artísticos de este exotismo dieciochesco resultan paradigmáticos: las *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu en literatura (uno de los modelos para las *Cartas Marruecas* de José Cadalso), la pintura orientalista-rococó de Jean-Étienne Liotard (que llegó a residir en Constantinopla por sus funciones como embajador) y la música de Händel (*Tamerlano*, 1724) o Mozart (*El rapto en el serrallo [Die Entführung aus dem Serail]*, 1785).

Junto a la extensa tradición parnasiana que ya veía en Oriente un espacio de gran productividad literaria²²⁷, los libros de viajes del autor normando marcan cambios sustanciales en su narrativa²²⁸, sin los cuales no se podría entender ni la concepción de *Salammô* (1862) ni de “Hérodias” (1877) (Dumesnil, 1932: 355). Ello no implica solamente el punto de vista de la recreación de escenarios y personajes exóticos, sino que se incardina de forma profunda en su poética, que ha sido llamada “de la inminencia”, en la búsqueda de la inmediatez material (Bermúdez Medina, 2010: 12). Sin embargo, más allá de los tradicionales juicios sobre su pertenencia a una *escuela realista*²²⁹ así como su historicismo²³⁰, los abigarrados escenarios de sus obras orientalistas obedecen a esta necesidad de disolución y de unión del personaje con su atmósfera²³¹. En última instancia, a través de la “desromantización” (Friedrich, 1969: 140) del lenguaje, el objetivo reside

²²⁷ A este respecto, es paradigmática la ambientación orientalista de *La Roman de la momie* (1857) de Théophile Gautier o muchos de los poemas que Leconte de Lisle incluyó en *Poèmes antiques* (1852) y en *Poèmes barbares* (1862), que a buen seguro Flaubert no desconocía.

²²⁸ No obstante, el Orientalismo en Flaubert nace al mismo tiempo que su primera obra, *Novembre* (1842), donde, para salir de la cotidianidad moderna y capitalista (Lukács, 1966: 224-225 y 236-237), se recrean con delectación los espacios exóticos africanos, de la India, de China y de América, así como los países nórdicos: “¡Arrastradme, tormentas del Nuevo Mundo, que arrancáis de raíz los robles seculares y fustigáis los lagos en cuya corriente juegan las serpientes! ¡Que los torrentes de Noruega me envuelvan en su espuma! ¡Que la nieve de Siberia, que cae copiosamente, borre mi camino! (Flaubert, 2008: 119). Con el avance de su técnica narrativa, el “objetivismo científicista” de Flaubert se entiende desde este punto de resistencia al ambiente burgués de la Francia de mediados del XIX (Friedrich, 1969: 136-137).

²²⁹ Un vistazo a la correspondencia de Flaubert basta para cuestionar muchos de los juicios críticos sobre su obra y sobre su inclusión en el “canon realista”. Así, en una carta del 20 de diciembre de 1875 escribía el autor a George Sand: “¡Pero estoy cansado de intentar no tener escuela! A priori, las rechazo todas [...]. Yo persigo por encima de todo la belleza, que mis compañeros apenas buscan”; y el 4 de octubre de 1876, a la princesa Mathilde: “Ser real no me parece la primera condición del arte. Lo principal es aspirar a lo bello y alcanzarlo si se puede” (citado por Troyat, 1990: 322 y 329). Así, la independencia estética de Flaubert de su pretendida “escuela realista” de seguidores resulta innegable, al tiempo que la evolución de su poética, desde los toques “maravillosos” de *La Tentation de Saint Antoine* (cuya primera redacción se remonta a 1848), el “realismo” de *Madame Bovary* (1857), el orientalismo de *Salammô* (1862) o el simbolismo de “La légende de Saint-Julien l’hospitalier” en los *Trois contes* (1877). Por otro lado, Hugo Friedrich prefiere hablar de distanciamiento narrativo y “objetividad”: “otros dicen que aman u odian la vida y por qué la aman u odian. Flaubert ya no dice eso, no juzga: muestra simplemente lo que es y cómo es, sin emplear otro medio que el de hacer aparecer la acción y la cosa. [...] Cuanto menos la visión se desvíe a la reflexión y al concepto, tanto más se manifiesta directamente en la imagen estilística” (1969: 160). La polémica sobre el realismo en Flaubert puede quedar zanjada aludiéndose los juicios de Barthes: “el lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo” (1980: 231).

²³⁰ Ya en el tiempo de Flaubert, la crítica se había polarizado entre los que destacaban el residuo histórico en “Herodías” (Taine) frente a otros como Banville o France, que defendían la esencia poética en los textos del autor de Croisset (Debray Genette, 1988: 189). Por otro lado, otros autores defendían la unión entre lo histórico y lo poético en la obra flaubertiana, como el mismo Saint-Beuve, que hablaba de *Salammô* como “poème archéologique” (1988: 190).

²³¹ Las imágenes de Flaubert son potentes y envolventes, creando inusitadas sensaciones en los personajes. Así se describe un amanecer en *Salammô* (1862): “Todo se movía en una atmósfera rojiza, pues el Dios, como desgarrándose, derramaba a raudales la lluvia de oro de sus venas. Los espolones de las galeras relucían, el tejado de Khamón aparecía todo en llamas y se percibían resplandores en el fondo de los templos cuyas puertas se abrían” (2007: 46). En “Herodías” el sol llega a pesar: “El sol hacía resplandecer sus murallas de mármol blanco y las láminas de oro de su techumbre. Era como una montaña luminosa, algo sobrehumano, que lo aplastaba todo con su opulencia y su orgullo” (2010a: 90).

en que la palabra en sí se vuelva materia, y al final, como rezaba el título del clásico ensayo de Jean Paul Richard, se torne “sensación” para el lector.

Flaubert confesaba las primeras ideas sobre la gestación de “Hérodías” a Edma Roger des Genettes en abril de 1876: “Sabe usted lo que tengo ganas de escribir después de esto? La historia de San Juan Bautista. La mala jugada que hizo Herodes por Herodías me excita” (Troyat, 1990: 324). No obstante, una vez que comienza la tarea de preparación del texto comienzan sus habituales dificultades en el proceso de escritura²³². En febrero de 1877 el autor anuncia la culminación de su obra, publicándose primero por entregas y después junto en *Trois contes* (1877). Aquí, Flaubert elaboraba su particular aportación al mito literario de Salomé, al tiempo que echaba la vista atrás a sus viajes y a *Salammô* (1862). El relato representa la versión más fiel tanto al hipotexto evangélico como a los textos históricos. No obstante, las fuentes adicionales de Flaubert resultan incontables (Zagona, 1960: 70-76; Wetherill, 1988: 146-148); algunas ya las había manejado en el período de redacción de *Salammô* y en la primera versión de la *Tentation de Saint Antoine*, en los años 40. Aparte de los tratados modernos sobre arquitectura y topografía, Flaubert declaraba en carta a Turguéniev el 27 de septiembre de 1876 (Flaubert y Turguéniev, 1992: 201) estar influenciado por Flavio Josefo. Además, se sabe que utilizó para los temas religiosos la *Vie de Jesús* (1863) de Renan, los estudios sobre tema religioso de Michel Nicolas y las *Historias de Herodes* de F. de Saulay, junto a diferentes secciones de la Biblia, como los *Salmos*, el *Deuteronomio*, el *Levítico* o *Isaías*. Sobre aspectos de la administración romana y los personajes Lucio y Aulo Vitelio, también consultaría los *Annales* de Tácito y las biografías de los doce césares de Suetonio.

El afán documentalista de Flaubert, su ansia de reconstruir hasta el más mínimo detalle del contexto, los personajes o los escenarios, se completa con la fase de escritura,

²³² En estos términos se declara a su gran amigo Turguéniev, con verdadera desesperación en algunas ocasiones; en otras, con gran entusiasmo: “Ese cuento de Herodías me da verdadero pánico. El plan se ha aclarado un poco, pero sólo un poco. [...] Espero ponerme a escribir dentro de ocho días. En estos momentos tengo un pánico espantoso, un miedo como para encargar novenas por el éxito de la empresa. [...] ¿Qué saldrá? No lo sé. En todo caso, la cosa se presenta como un gran Griterío; pues, en definitiva, no hay más que eso: Vocerío, Énfasis, Hipérbole. ¡Desmelenémonos!” (Flaubert y Turguéniev, 1992: 201, 204 y 207).

que da lugar no a una obra histórica sino a un texto profundamente literario²³³, cuyo carácter definitivo se va alcanzando a medida que avanza el proceso de redacción²³⁴.

Il semble donc que l'expérience antérieure du roman historique, jointe à l'emprunt d'un sujet biblique, ait permis à Flaubert un traitement nouveau de l'Histoire. Dégagé de l'obéissance scientiste au document désormais utilisé comme une sorte de réserve d'imagination, par là même préservé un meilleur terrain dans l'exploitation du récit symbolique, exploitation probablement facilitée par le caractère concentré du conte. Ce type de récit prend volontiers appui sur l'Histoire [...], mais n'est pas tributaire. D'autre part, il tire sa force de quelque grand archétype imaginaire assez vaste pour lui offrir sa richesse, mais aussi se prêter à variations. En tant que récit historique, il obéit aux lois de la temporalité et la causalité, mais en tant que récit symbolique, il déploie un système spatial, lieu par excellence des motivations métaphoriques, synecdochiques, métonymiques propres au symbolique. Les documents n'y sont plus des informations monovalentes, mais des symboles polyvalents entre lesquels peut circuler le sens (Debray Genette, 1988 : 204-205).

Frente al texto histórico, referencial y unívoco, la literatura de Flaubert se alzaré en “Herodías” altamente preciosista y polivalente, como ya ocurría en *Salammô*, su otra obra orientalista. Mediante esta actitud, la prosa de Flaubert se unía a las filas de una renovación lingüística iniciada al final del romanticismo para cristalizar en Mallarmé y los simbolistas (Todó, 1987: 13). Como consecuencia, los fundamentos de su prosa, aspirando cada vez más a la purificación del lenguaje y su “despersonalizada objetividad”²³⁵ (Friedrich, 1969: 140, 144 y 148-149), no dejarán de poseer un carácter altamente simbólico. Así puede apreciarse desde la misma construcción del espacio orientalista de la narración, con la descripción de la sala del banquete Herodes como si de un templo de “correspondencias”²³⁶ se tratara: “Esta tenía tres naves, como una basílica, separadas por columnas de madera de acacia, con capiteles de bronce cubiertos

²³³ A pesar de su minucioso proceso de documentación, Flaubert no duda en declarar, según recoge el *Journal* de los Goncourt a propósito de *Salammô*: “Je me moque de l'archéologie”. Semejantes declaraciones se ofrecen en su correspondencia, también en el caso de “Hérodias”, al afirmar que “l'histoire d'Hérodias. Telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion” (en Ramos Gay, 2003 : 316). Así, su objetivo no resulta histórico: “Je veux faire quelque chose de pourpre”. Además del cromatismo, Flaubert también persigue la armonía: “S'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je ne suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient” (cit. por Préneron Vinche 1996: 138). En definitiva, el objetivo final serán las sensaciones que se pueden conseguir con la técnica literaria, más que ofrecer un fiel testimonio histórico.

²³⁴ Así lo prueba Debray Genette mediante el cotejo de los borradores de “Herodías”. En las diferentes versiones del inicio del relato se advierten ya sustanciales diferencias; mientras que inicialmente “Machaerous, en temps de l'empereur Tibèbere, était après Jérusalem, la place de guerre le plus forte de toute la Palestine”, en la última prefiere ser más sintético, dando así mayor valor connotativo al texto: “La citadelle de Machaerous se dressait à l'orient de la mer Morte” (1988: 196).

²³⁵ En carta a Louise Colet del 16 de enero de 1852, Flaubert expresaba su voluntad de escribir un “libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se guardase a sí mismo como con la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin que la sostengan, se sostiene en el aire; un libro que casi no tendría argumento, o al menos donde el argumento fuera casi invisible, si puede ser. Las obras más hermosas son aquellas en que hay menos materia” (Flaubert, 2003: 165).

²³⁶ Recuérdese cómo Baudelaire ilustra su teoría de las “correspondencias” en *Les fleurs du mal* (1857) comparando la Naturaleza con “un temple où de vivants piliers” (2011: 94).

de esculturas. [...] Unos candelabros, encendidos sobre las mesas alineadas a todo lo largo de la nave, hacían el efecto de zarzales ardiendo [...]” (Flaubert, 2010a: 108). Más adelante, se desarrollará la presentación y el baile de Salomé, que invita nuevamente a interpretaciones simbólicas.

Por otro lado, en el relato se llega a producir además una “transvalorización [del] hipotexto bíblico” (Pimentel, 1996: 41), de forma que la perspectiva narrativa no subraya el tema religioso originario sino el político. Así, se realiza un retrato de la situación de decadencia e inestabilidad que padece el gobierno de Herodes, que, a pesar de sus ricas pertenencias y extensos territorios, se encuentra ante una guerra y sometido a Roma. Ante esto se alza el dominio de Herodías, manejando a su esposo para satisfacer su voluntad. Para ello se servirá de su hija Salomé, que a pesar del erotismo desplegado por su belleza (el Tetrarca está continuamente observándola, lo que antecede a uno de los motores de la tragedia wildeana), aparece casi sin entidad propia. Todo ello se inscribe en un barroco escenario de “bazar oriental” (Richard, 1954: 204), donde se entremezclan voces, razas y viandas vorazmente devoradas, al tiempo que las pasiones se desatan salvajemente. Así, en los apuntes del viaje a Oriente, se termina de construir la poética de *tableau* en la obra flaubertiana, como homenaje a la vista.

Las implicaciones de este orientalismo materialista resultan complejas y trascendentales para la evolución de la poética flaubertiana. Alejándose el autor de un decorativismo huero, su exotismo ha de inscribirse en su afán objetivista y antirromántico de purificación narrativa:

Si se permitió utilizar el cuadro exótico fue porque en este está borrada toda sensación de lo presente, y porque en él calla el odio al mundo actual que entorpece, en ese arte disciplinado, el buscado acto de desensimismamiento y purificación. La aspiración del autor a apagarse ante el objeto y la aparición del ser puro se consiguen realmente en estas novelas [orientales] del modo más perfecto, solemne y misterioso que en las otras (Friedrich, 1969: 145).

Por otro lado, en estos espacios narrativos de alteridad se desata más inequívocamente la violencia (Litvak, 1986: 17 y 230). En relación con ello, la intertextualidad con la obra de Sade juega un papel fundamental en la configuración de este universo exotista. Más allá del catálogo de crímenes que perpetran los personajes sadianos, en Flaubert permanecen los fundamentos del pensamiento del marqués²³⁷.

El siglo XVIII concibe su relación con la naturaleza en la idea de la preeminencia del hombre sobre el resto del mundo. Al contrario, Sade, en total discordancia con su época, no reivindica en absoluto para el hombre un sitio excepcional en el universo. [...] Ambos muestran, cada uno con

²³⁷ Según confiesa Flaubert a su amigo Chevalier, había leído a Sade a los 18 años (Préneron Vinche, 1996: 67), y mucho pasa a su obra del influjo sadiano a pesar de que posteriormente exprese sus reservas a la literatura sadiana en carta a Louise Colet (1996: 73-74).

su estilo, que no existe ni el bien ni el mal, y que lo que se considera ‘el mal’ en una cultura, no lo es en otra: todo es, por tanto, relativo. Ambos muestran, asimismo, que el hombre es en lo más profundo de su ser inhumano, semejante a las bestias, un elemento más de la naturaleza, una naturaleza que permite, que quiere el mal. El hombre, para Sade como para Flaubert, es sólo y únicamente materia (Préneron Vinche, 1996: 45 y 154).

En base a esta relación intertextual, podemos explicar mejor la crueldad²³⁸ motriz de *Salammbô* y “Hérodías”, cuya finalidad reside en sí misma (Lukács, 1966: 235), y que Mario Praz hacía extensible también a otras de sus obras, como la *Tentation*, *Madame Bovary*, “La légende de Saint Julien” o incluso a su primeriza *Novembre*²³⁹ (1999: 310-313; 329-338). Esta actitud resulta distintiva, por otra parte, del extremo pesimismo flaubertiano de cuño romántico (Sebold, 1989: 157-159), de su hastío hacia la realidad circundante y de su “asco por la existencia”²⁴⁰ (Friedrich, 1969: 138-139). En nuestro relato, el incesto, el asesinato o la violencia verbal del Bautista en los improperios a Herodías (que luego recogerá Wilde) resultan señas de identidad de los personajes, dominados por sus pasiones más bajas, que disfrutaban con la sangre, inmersa como ellos en el paisaje: “El alba, que se asomaba detrás de Maqueronte, expandía un color rojo” (Flaubert, 2010a: 88). Así se advierte desde el inicio que se presenciara una historia de barbarie y muerte. De ahí la importancia de las descripciones, que lejos de conformar un decorado estático, poetizan simbólicamente²⁴¹ y narran al mismo tiempo.

²³⁸ En relación con el violento Oriente flaubertiano, Mario Praz teje una red intertextual y de antecedentes, remontándose hasta Marlowe y su *Tamburlaine the Great* (1588) y pasando por las *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, por *Mademoiselle de Maupin* (1837) y por el *Fortunio* (1838) de Gautier (1999: 321-325).

²³⁹ En esta novela, la prostituta Marie explicaba a su amante algunas de sus fantasías amorosas, inscritas plenamente en las coordenadas del erotismo violento y orientalizador que serían tan caros al Fin de Siglo: “Tendría los ojos rasgados como los sultanes, la voz modulada en una melodía lasciva, los miembros flexibles, a la manera terrible y voluptuosa de los leopardos. Exhalaría un aroma arrebatador y sus dientes morderían con fruición estos senos que se enardecen por él”. Estos sueños sádicos también son expresados por el narrador en el viaje interior orientalista final, llegando a la antropofagia: “las mujeres desnudas, con las manos y los senos tatuados, encienden hogueras gigantescas para las víctimas de sus esposos, que les han prometido carne de hombre blanco, tan tierna al masticarla” (Flaubert, 2008: 99-100 y 121).

²⁴⁰ En el Modernismo hispánico se intensificará esta actitud, y se recurrirá a las prácticas sádicas como “camino de transgresión frente a la condición burguesa” (Correa Ramón, 2012: 58). Como alternativa refinada a las relaciones amorosas reproductivas codificadas por la sociedad (2012: 59), se erigió el sadomasoquismo y otras prácticas consideradas *perversiones*, como se muestra en la literatura de Valle-Inclán e Isaac Muñoz (Litvak, 1979: 132-133; Correa Ramón, 1996: 142-144 y 181-242; 2012: 58-59). Detrás de este erotismo subversivo en la literatura modernista se hallaba una tradición finisecular, que partía de Sade y se desarrollaría en la obra de Huysmans, D’Annunzio y Mirbeau (Correa Ramón, 2012: 45-48).

²⁴¹ Así hablaba Turguénev a Mijaíl Matveevich, el redactor del *Messenger de l’Europe*, sobre la esencia de “San Julián el Hospitalario” y “Herodías”: “Pero supongo que la viva y al mismo tiempo armoniosa y elegante poesía de estas leyendas conseguirá sus fines y eliminará todo prejuicio entre sus lectores. Que esos lectores vean en cada una de ellas un poema expresado en prosa, lo que de hecho son” (Flaubert y Turguénev, 1992: 222). Por su parte, Hugo Friedrich defendía el valor de la “cosa” en sí misma, así como su funcionamiento contemplativo y no épico (1969: 169-170).

Diseminados a lo largo de las tres partes de “Herodías”, la versión más “objetiva” del mito (Cansinos Assens, 1919a: 19), se mantienen los motivos del discurso mítico presentes desde los Evangelios y que autores posteriores como Oscar Wilde desarrollarán: el encarcelamiento de Juan, la fiesta de Herodes, la danza de Salomé, el juramento del Tetrarca, la petición de la cabeza del Bautista y la entrega en una bandeja. Junto a ello, se asiste a variados procedimientos de *amplificación* mítica; en primer lugar, se expande el espacio a partir del mencionado escenario orientalista de Maqueronte, pasando por la acción y terminando en los personajes. Así, el tronco central del mito se enriquece con anécdotas secundarias, como las circunstancias políticas del gobierno de Herodes, su relación con Herodías y el peso popular de Juan en la primera parte; la visita del cónsul Vitelio al Tetrarca y las predicciones de Fanuel en la segunda sección y el episodio del banquete con la decapitación al final del relato. Junto al desarrollo del episodio narrativo mediante la inclusión de nuevos personajes como los representantes de Roma o Fanuel, Flaubert se detiene sobre Herodías, eje central de la obra (Ramos Gay, 2003: 318-319). Así, la definitiva receptora de la testa no resulta Salomé, como ocurrirá en la obra de Wilde, sino su madre. Por otro lado, en este caso Herodías no ama al Tetrarca, sino que solo anhela el poder: “Desde niña, alimentaba el sueño de un gran imperio. Para alcanzarlo, dejando a su primer esposo [Herodes Filipo, hermano de Antipas], se había unido a este [Herodes Antipas]” (Flaubert, 2010a: 94). En términos semejantes describía Rafael Cansinos Assens el carácter de la heroína:

[...] persigue el amor y el poder con una unidad de intención, a cuyo logro cooperan mórbidos hechizos y mental sutileza. Ella es [...] el resorte magnífico que mueve la voluntad de Herodes y hace caer, como una luna declinante en una noche eterna, la cabeza del Bautista. [...] El incesto no la cohibió lo más mínimo en su recto camino hacia el poder (1919a:16).

Ahora bien, en la profundización psicológica de Herodías y sus ansias de supremacía, Flaubert sigue de cerca un hipotexto de gran importancia, la *Vie de Jesus* de Ernest Renan. En esta obra, el historiador francés ya realizaba un retrato de la esposa de Herodes que se incardinará al discurso mítico:

Uno de los caracteres más fuertes de aquella trágica familia de los Herodes era Herodíades, hija menor de Herodes el Grande. Violenta, ambiciosa, apasionada, detestaba el judaísmo y despreciaba sus leyes. Probablemente, a pesar suyo, había estado casada con su tío Herodes, hijo de Mariamno, al que Herodes el Grande había desheredado, y que nunca desempeñó un papel público. La posición inferior de su marido respecto a las demás personas de la familia no la dejaban reposar; quería ser soberana a cualquier precio. Antipas fue el instrumento del que se sirvió. Aquel hombre débil se había llegado a enamorar hasta tal punto que le prometió casarse con ella y repudiar a su primera mujer, la hija de Hareth, rey de Petra y emir de las tribus de Perea (Renan, 1989: 127).

Se aprecia así cómo Flaubert extrae de la historia de Renan las principales ramificaciones de la trama de su relato, así como la caracterización de los personajes, que heredarán posteriores rescrituras del mito, sobre todo en la obra de Wilde. Así, el carácter débil del Tetrarca caerá rendido a los pies de la calculadora Herodías; por ella repudiará a su anterior esposa, propiciando la guerra con el rey de Petra, que marca el trasfondo de la narración flaubertiana. Por su parte, la nueva consorte que manejará a Herodes (sin dejar de recordarle despreciativamente su ascendencia) para alcanzar el mayor poder político. De aquí partirá el origen de la creación de un nuevo motivo: el desamor final entre Herodías y Herodes a medida que avanza la acción (Zagona, 1960: 80), que culminará en el decadente retrato de Wilde de una pareja real consumida en sus depravaciones.

En la pintura de la ambición de Herodías, Flaubert también bebió de otras fuentes históricas, con *La guerra de los judíos* y las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo a la cabeza. Aquí se narran hechos que el novelista no trasladará al relato finalmente, pero que continuarían su narración; finalmente, la esposa de Herodes utiliza todas sus artimañas para convencer al Tetrarca de viajar a Roma y solicitar de Calígula el cargo de rey (Josefo, 2007: 294; 2017: 1119-1121). Al mismo tiempo, Flaubert se remonta a los Evangelios al situar a Salomé como instrumento de su madre, y, en relación con ello, mira nuevamente a Renan. El historiador francés no dejará de narrar con detalle el episodio del banquete de cumpleaños del Tetrarca, ubicado en la fortaleza de Maqueronte:

Su hija Salomé, nacida de su primer matrimonio y, como ella, ambiciosa y disoluta, entró en sus planes. Aquel año (probablemente el año 30) Antipas se encontró en Machero el día del aniversario de su nacimiento. [...] Dio un gran festín, durante el cual Salomé ejecutó una de aquellas danzas que no se consideran en Siria como indecorosas en una persona distinguida. Antipas, encantado, preguntó a la bailarina lo que deseaba, y esta, a instigación de su madre, respondió: ‘La cabeza de Juan sobre esta bandeja’. Antipas quedó poco satisfecho, pero no quiso rehusar. Un guardia tomó la bandeja, fue a cortar la cabeza del prisionero y la trajo. Los discípulos del Bautista obtuvieron su cuerpo y lo colocaron en un sepulcro (Renan, 1989: 170-171).

Aparece aquí un concentrado sumario que incluye los principales mitemas del discurso mítico: danza, petición de la cabeza del Bautista, reticencias de Herodes y finalmente la decapitación y el recogimiento del cuerpo del mártir. Por otro lado, Renan no duda aquí en describir la naturaleza de Salomé, la danzarina “ambiciosa y disoluta” que no obstante actúa en última instancia bajo las órdenes de la madre. Este carácter de obediencia de la princesa continúa en Flaubert en favor del retrato maquiavélico de Herodías, que educa a su hija en secreto para encandilar a su esposo y cumplir así sus sangrientos deseos. Las razones, como narra también Renan (1989: 170), son sugeridas por Flaubert en el análisis psicológico de la protagonista: por un lado, vengarse de los insultos del profeta que

denunciaba su relación incestuosa con Herodes; y una vez más, las motivaciones políticas (Flaubert, 2010a: 93 y 105): acabar con Juan representaba la mejor forma de evitar las revueltas del pueblo que seguía su predicación.

El personaje de Herodías funciona así como epicentro de la obra²⁴², en tomo momento, su caracterización aparecerá dominada por las ansias de poder y venganza, buscando resarcirse de los insultos recibidos por parte del profeta. Así, la esposa del Tetrarca inunda dramáticamente el relato cuando estalla salvajemente ante las dudas del verdugo, que no se siente seguro ajusticiando al santo: “El furor de Herodías se desbordó en un torrente de injurias populacheras y sangrientas. Se rompió las uñas en la reja de la tribuna, y los dos leones esculpidos parecían morderle los hombros y rugir como ella” (2010a: 118). Resultará identificada así en la tercera parte del relato con la diosa Cibele²⁴³ (Baring y Cashford, 2005: 446; Harrauer y Hunger, 2008: 185-186; Campbell, 2015: 74), con la poderosa madre de todos los dioses, “cuyo poder se extiende sobre la Naturaleza toda”²⁴⁴ (Grimal, 2018: 100). Por su parte, “Salomé aquí no representa más que un relevo, un instrumento de venganza, una renovación de juventud; es Herodías la eterna mujer fatal” (Pimentel, 1996: 44). Por tanto, el baile de la princesa no servirá más que como cebo a Herodes, que totalmente seducido, accederá ahora a cualquier petición.

El carácter secundario de Salomé con respecto a su madre no disipa sin embargo la cantidad de interpretaciones que la crítica ha ofrecido en relación con la descripción de la danzarina por parte de Flaubert. Así, la prosopografía flaubertiana se podría revestir de un sugerente simbolismo.

Bajo un velo azulado que le cubría el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su piel. Un pañuelo de seda tornasolado que cubría sus hombros, se sujetaba a la cintura con un cinturón de orfebrería. Sus calzones negros estaban cuajados de mandrágoras, y hacía sonar de manera indolente unas pequeñas pantuflas de plumón

²⁴² Diferente resulta la postura de Elaine D. Cancalon. En su lectura simbólico-estructuralista del espacio narrativo del relato, afirma que “l’opposition morale entre Hérode et Saint Jean-Baptiste constitue le sujet principal du conte” (1975: 23). La autora demuestra después el papel “mediador” de Herodías y Salomé en el conflicto entre estos dos personajes masculinos, polarizados entre la espiritualidad (dislocada espacialmente por su encarcelamiento en la mazmorra subterránea) y la lujuria de Herodes, que se localiza elevada sobre un alto trono.

²⁴³ Podría encontrarse aquí una relación con la *Salomé tatouée* de Moreau [Fig. 12], que presenta a su heroína coronada como Cibele, con su tradicional tocado de torres fortificadas (Grimal, 2018: 100; Ortiz Olivares, 2020: 94).

²⁴⁴ Resultan conocidas las representaciones de Cibele sobre un carro conducido por dos leones, ejemplo de su poder sobre las fieras salvajes y sobre todos los seres del orbe: “Le han uncido las fieras porque la prole, aunque salvaje, debe amansarse sometida a los cuidados de sus progenitores. Le han ceñido las sienes con la corona mural porque estando fortificada en lugares eminentes tiene protegidas las ciudades; adornada con tal distintivo es conducida la imagen de la divina Madre a través de vastos paisajes provocando horror” (Lucrecio, 1990: 162). No extrañaría que, pese a las virtudes de la Diosa Madre, este retrato de Lucrecio hubiera aportado elementos al imaginario femenino *perverso* de la literatura finisecular.

de colibrí. En lo alto del estrado se quitó el velo. Era el vivo retrato de Herodías, cuando era joven. Luego empezó a bailar (Flaubert, 2010: 115).

Aparece ya el motivo del velo, posteriormente desarrollado por Wilde en la escena de *striptease* que representa la danza de los siete velos, tan popularizada después por la música y el cine. Sin embargo, en este caso existe un único velo, del que se despoja antes de iniciar la danza de seducción. Sobre todos los detalles de la vestimenta descritos en este pasaje, a veces se ha destacado la presencia de la mandrágora:

La mandragore traditionnellement représente la fécondité. Or Salomé, précisément, a un rôle ambivalent dans cette histoire : elle est une cause contribuant à l'assassinat de Iaokanann, mais en même temps elle provoque la fécondité posthume de l'assasiné : il devient un saint et ses idées se répandent (Issacharoff, 1976 : 26).

No encontraremos estas simbólicas dualidades entre muerte y fecundidad o muerte y vida en textos posteriores. En la obra de Wilde, la muerte del profeta no culminará en su ascensión y la propagación de su mensaje, resaltado de forma central por la patrística. En el caso de la Salomé finisecular, la ejecución del profeta resulta el colofón de las provocaciones de la mujer, y el martirio sólo servirá a la pasión enfebrecida de Salomé²⁴⁵.

La imagen flaubertiana de la princesa hebrea desemboca posteriormente en el motivo de la danza. A pesar de funcionar como medio con el que Herodías cumple sus objetivos, en este pasaje la descripción de Flaubert influirá en posteriores versiones del mito. Según suele señalarse, el texto remite aquí a un intertexto escultórico de referencia: la danza de Salomé del tímpano de la catedral de Rouen [Fig. 2] (Dumesnil, 1932: 390-391; Wetherill, 1988: 58), donde Salomé aparece manteniéndose atléticamente sobre las manos y con los pies en alto. Sin embargo, tampoco hay que perder de vista que, en 1876, año de gestación del relato, se exhibe la *Salomé* de Moreau (Zagona, 1960: 70 y 94), por lo que la princesa hebrea ya resultaba un “personaje de moda” (Préneron Vinche 1996: 97) en Francia. Sin embargo las fuentes de Flaubert también resultan vivenciales; en su viaje a Egipto, el autor recrea con detalle los bailes de Kuchiuk-Hanem y Bambeh²⁴⁶, que pudieron servirle de inspiración adicional (Dumesnil, 1932: 391):

²⁴⁵ Como se analizará más adelante, en algunos textos hispánicos sí aparecerán numerosas variantes de lo que podía ser entendido como el triunfo del Bautista posterior al castigo de la mujer perversa. Baste ahora citar a este respecto el tríptico “Las dos cabezas” de Guillermo Valencia, donde se produce la ascensión gloriosa del profeta (1955: 1954) y *Salomé. Novela-Poema* (1918) de José María Vargas Vila, donde el suicidio del profeta se revestirá de connotaciones victoriosas.

²⁴⁶ “La danza de Kuchiuk es brutal, como culazos. La chaqueta le ciñe el pecho de forma que los senos, desnudos, aparecen apretados uno contra otro. Para bailar, utiliza como fajín doblado en forma de corbata un chal oscuro de reyas doradas con tres cintas acabadas en borlas. Se alza tanto sobre un pie como sobre el otro, dando un ligero salto. [...] A Bambeh le gusta el baile en línea recta. Avanza con un bajar y subir de por un solo lado de la cadera, una especie de cojera rítmica, muy particular. [...] Kuchiuk se desnuda al bailar; sólo conserva una pañoleta tras la que finge esconderse y termina por arrojar el pañuelo. En esto consiste la abeja. [...] Otro baile: ponen en el suelo una taza de café; ella baila delante, luego cae de rodillas

Con los párpados entreabiertos, se retorció la cintura, mecía el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no paraban. [...] Después fue el arrebató del amor que quiere ser saciado. Bailó como las sacerdotisas de la India, como las núbias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Inclínaba su cuerpo como a todos lados como una flor agitada al viento. Le saltaban los zarcillos de sus orejas, la tela de su espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas surgían invisibles chispas que inflamaban a los hombres. [...] Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; [...] todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de concupiscencia. [...] Llevaba los labios pintados, sus cejas eran negras, sus ojos casi terribles, y sobre la frente como unas gotitas de vapor sobre mármol blanco (2010a: 116-117).

A partir del mencionado procedimiento intertextual, se construyen así nuevas imágenes de la princesa hebrea, representado la danza en Flaubert la primera aparición desarrollada del motivo bíblico (Doménech, 1994: 63). En esta ocasión, los moldes de construcción mitemica se incardinarán en procesos de sincretismo cultural (danzarinas de la India, bacantes de Lidia) que, como en las obras de Moreau, abrían el acceso a espacios extraños y fantásticos.

En semejante entorno, aunque funcione como personaje secundario, ya posee esta Salomé unos “ojos casi terribles” que anticipan la fatal seducción del mito finisecular. No obstante, esta tímida joven no resulta todavía el feroz “sujeto deseante” de Wilde, sino una adolescente sin voluntad: “ceceando un poco, pronunció estas palabras, con aire infantil: -Quiero que me des en una bandeja la cabeza...-había olvidado el nombre, pero continuó sonriendo-. ¡La cabeza de Yaokanán!²⁴⁷ (Flaubert, 2010a: 117). Salomé ni siquiera recuerda el nombre del decapitado; ella no lo desea en absoluto, por lo que no habrá tampoco beso final, uno de los principales motivos del mito después de la tragedia de Oscar Wilde²⁴⁸. En última instancia, la decapitación obedece a las maquinaciones de Herodías, que culmina así la mencionada identificación con Cibele: al igual que la diosa frigia en su enfermiza relación con Atis, llegará a causar la mutilación del hombre que la desdeña (Grimal, 2018: 61). La fusión de estas tradiciones míticas con sus respectivas variantes de martirio (automutilación en el caso de Atis, decapitación en el caso del

y sigue bailando con el torso, sin dejar de tocar los crótalos y gesticulando en el aire como si nadara a braza. Sin dejar de hacerlo, baja poco a poco la cabeza y llega hasta el borde de la taza, la coge con los dientes y se levanta rápidamente de un salto” (Flaubert, 2010b: 145-148).

²⁴⁷ Sobre el origen del nombre del Bautista en la tradición textual decimonónica ya había afirmado Cansinos Assens: “Flaubert y Wilde adoptan una ortografía arbitraria al transcribir el nombre del Bautista. La genuina forma hebrea del nombre del Precursor es, según puede verse en el texto hebraico del evangelio de San Mateo, la de Yohanan (pronúnciese Yojanan). De Yohanan formaron los griegos Johannes. El latín conservó esta forma y nuestro romance la modificó en la de Juan” (1919: 98).

²⁴⁸ A pesar del carácter secundario de esta Salomé, ya existen en ella muchos de los gérmenes que el Fin de Siglo amplificará. Su sensualismo resulta innegable en tanto que, para muchos autores de la época, el carácter de la inocencia femenina podía albergar ya un alma perversa y diabólica. Así lo pone de manifiesto Barbey d’Aurevilly pocos años antes de la publicación de los *Trois contes*, en “Le Plus Bel Amour de Don Juan”: “Le meilleur régal du diable c’est une innocence” (Barbey D’Aurevilly, 2008: 85).

Bautista) representarían desde la perspectiva freudiana formas de emasculación (Freud, 1973: 2697), de supresión del poder masculino en favor del poder de la diosa Cibeles-Herodías²⁴⁹.

Las posteriores variantes míticas no reducirán el protagonismo actancial a Herodías, sino que también *Salammbô* ocupará un lugar fundamental en el desarrollo de los caracteres de la perversa feminidad decimonónica, ensayados ya en *Novembre* (1842) y luego atribuidos a la Salomé finisecular. Con su novela de juventud, Flaubert rendía culto a través de la prostituta Marie al arquetipo consumado de la *mujer fatal* romántica:

Ahora, elevada de repente con una dimensión que, sin duda, yo mismo le prestaba, me pareció una mujer diferente, llena de misterios ignotos y, a pesar de haber mantenido ya relaciones con ella, en posesión de nuevos atractivos y de la tentación de un hechizo seductor. En efecto, los hombres que la habían poseído habían dejado en ella algo similar al aroma de un perfume evaporado, un rastro de pasiones desvanecidas, que le conferían una sensual majestuosidad; el desenfreno la adornaba de una belleza infernal (2008: 104).

Este retrato sensualista de lo femenino, abandonado plenamente al instinto sexual y al desenfreno que caracterizaban los principales rasgos del majestuoso poder de la nueva mujer de finales del XVIII y principios del XIX se matizará más adelante. Con el tiempo, el autor normando deslizará sus personajes por la estela del tipo de la *inhumaine*, que tanto peso adquiriría en la segunda mitad del XIX desde Baudelaire y Mallarmé hasta llegar a la exaltación con *Turandot* de Puccini. En honor a este arquetipo de pureza inasible se erige *Salammbô*. Probablemente, la caracterización de la hija de Amílcar Barca ofrezca más misterios que la fiera Herodías y que la Salomé de los *Trois contes*.

¡Me parece que se ha convertido en mi alma! ¡Y sin embargo estamos separados como por las olas invisibles de un océano sin límites! ¡Es lejana y completamente inaccesible! [...] ¡No! ¡No se parece en nada a una hija de los hombres! ¿Has visto sus grandes ojos enmarcados en sus grandes cejas, como soles bajo arcos de triunfo? [...] de todo su ser emanaba algo que era más suave que el vino y más terrible que la muerte. [...] las piedras deben estremecerse bajo sus sandalias y las estrellas inclinarse para verla (2007: 59-60).

Así expresa el soldado Mâtho su deseo por la joven, caracterizada aquí como *mujer fatal* que conduce a la completa destrucción a su fanático admirador. Ante la amada inaccesible, de la que emana “algo más terrible que la muerte”, en un sugerente gesto panteísta, se rendirá todo lo que la rodea, también los astros, parte del *topoi* que acompañará siempre a la Salomé finisecular, sobre todo a la princesa hebrea wildeana.

²⁴⁹ Una suerte de conmemoración de esta emasculación se representaba en los rituales romanos de culto a Atis del 24 de marzo, que consistían en el llamado *taurobolium* o sacrificio del toro, ofreciéndose sus genitales a la diosa Cibeles. Ese día, los sacerdotes se laceraban y los devotos se castraban, rociando el altar de Atis con su sangre; “estos ritos representaban el desmembramiento del dios, fuerza vital de la tierra” (Baring y Cashford, 2005: 465).

El relato de los *Trois contes* concluye con la decapitación de Juan, cuando la cabeza cortada resulta portada hacia Galilea por su seguidor Fanuel, para ofrecerle allí los debidos respetos al mártir²⁵⁰. Sin embargo, no queda en el lector una sensación apacible y ejemplarizante al concluir la lectura. Fanuel recibe la testa entre espasmos de éxtasis; el escenario oriental y la ciudadela de Maqueronte²⁵¹ no se presenta como un decorado hierático, sino que influye y amplifica las violentas pasiones de los personajes.

Terre du néant et de la bigarrure, l'Orient est aussi la terre de l'opium, son opium le plus puissant étant peut-être celui de la bigarrure et du néant [...]. Multiplicité, contrat, chaos d'images : à force de se promener dans le bruissement et le scintillement des formes, la conscience succombe à cette promenade même ; elle s'endort dans son prope mouvement. Tal est cet 'étourdissement du paysage' [...] à force de faire papilloter le regard, la vibration finit par l'épuiser (Richard, 1954 : 205-206).

Así describe Richard el efecto del paisaje²⁵² en el receptor del texto, que después de esa bacanal de visiones queda aturdido, sumergido en el ensueño de esa otra realidad. Aquí habitan algunos personajes de Flaubert, como Salammbô, Herodías y Salomé, en un Oriente mítico nacido fundamentalmente de la amplificación espacial de los motivos de la historia bíblica presentados por los Evangelios y por Flavio Josefo. En este nuevo escenario flaubertiano, todos los crímenes, pasiones y sensaciones resultarán posibles, recurriendo a la gran potencia creadora de la imaginación. Esta versión mítica de Flaubert

²⁵⁰ Curiosos resultados ofrece el estudio simbólico-combinatorio que realiza Michael Issacharoff sobre los *Trois contes*, estableciendo una comparación entre el loro Loulou de "Un corazón sencillo" y Juan, ambos encarcelados (el loro en su jaula y el Bautista en su prisión subterránea) y divinizados después de su muerte (1976: 34-35). Por su parte, el trabajo ya mencionado de Cancalon hace hincapié en que el final del relato demuestra el protagonismo del Bautista y su triunfo en la oposición estructural con Herodes: "Pourtant, la mort pour Iokanaan, loin de représenter une menace, est une libération spirituelle qui permettra á son âme d'échapper aux limites inférieures symbolisées par la profondeur de son cachot" (1975: 27); se consigue así la nivelación estructural que antes estaba alterada al situarse Herodes (inferior moralmente) en un nivel espacial superior. Análoga lectura de la muerte del Bautista ofrece Issacharoff, aunque en su caso presenta una dicotomía espacial no en términos de "superioridad/ inferioridad" sino de "dentro/fuera", de forma que, con la decapitación y el paso de la cabeza de mano en mano, su mensaje sale de sí (hacia fuera), ascendiendo su espíritu hacia la santidad y propagándose su mensaje (1976: 26).

²⁵¹ Las lecturas simbolistas de los espacios de "Hérodías" han motivado variadas interpretaciones, que no se pueden tratar aquí extensamente. La ciudadela ha sido identificada en ocasiones con un vientre humano, cuya jerarquía en sus partes internas y su funcionamiento digestivo equivaldría a cada una de sus estancias (Issacharoff, 1976: 26). Tampoco podemos detenernos aquí en otras lecturas, como la de Victor Provenzano en su análisis espacial en clave filosófico-cosmogónica. Según este autor, Maqueronte representaría fielmente la *imago mundi*, el sistema del universo según las teorías del espacio sagrado elaboradas por Eliade (Provenzano, 2000: 766). Aquí, el Bautista se ubica en pleno *axis mundi*, el centro del mundo, el punto de unión entre el cielo y la tierra, "cuya base se está hundida en el mundo de abajo (el llamado 'infierno')" (Eliade, 2005: 32), esto es, su mazmorra subterránea sobre la que se asienta el palacio de Herodes, y cuya ubicación concéntrica es asumida narrativamente (Provenzano, 2000: 768).

²⁵² Como después hará Gabriel Miró en su versión del mito de Salomé (§3.7), la atmósfera influye en personajes como el mismo Herodes, cuyas preocupaciones se plasman en la descripción paisajística: "Todos aquellos montes alrededor, como capas superpuestas de olas petrificadas, los negros abismos en el flanco de los acantilados, la inmensidad del cielo azul, el esplendor intenso de día, la profundidad de las simas le perturbaban; y le invadía una desolación ante el espectáculo del desierto, cuyos relieves convulsos simulan anfiteatros y palacios derruidos" (2010a: 90-91).

será recogida y parodiada por autores posteriores, no sólo por Wilde, sino también por poetas, novelistas y dramaturgos del ámbito hispánico.

2.2.3.4. LA CONSOLIDACIÓN DEL MITO FINISECULAR A TRAVÉS DEL DECADENTISMO

Ainsi germa l'amour dans mon âme surprise ;
Je croyais ne semer qu'une fleur de printemps :
C'est un grand aloès dont la racine brise
Le pot de porcelaine aux dessins éclatants²⁵³
(Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort*)

El avance de la segunda mitad del XIX asistió a la consolidación de la mencionada “Salomanía”²⁵⁴. Sobre todo en Francia, el tratamiento parnasiano de crueles y frías figuras femeninas seguía propiciando nuevos acercamientos a una temática que, codificada por Mallarmé y las poéticas simbolistas, cada vez definía en mayor medida su filiación decadentista. No obstante, en el fondo de estas representaciones entre las que Salomé destacaba vencedora, seguían latiendo los ecos de Heine, filtrados sobre todo por la obra de parnasianos como Banville (autor de un soneto a Herodías, ya analizado), al que Jean Lorrain dedicaba su “Hérodiade” (*La forêt bleue*, 1883):

Au fauve appel des cors, au bruit rageur des citres
La grande Hérodiade et ses nymphes sinistres
Sur des balais fourbus chevauchent en plein ciel.

Des démons accrochés aux crins de leur cavales,
Elles vont, ventre à terre, au-dessus d'Israël
Et la haine implacable, éclair froid et cruel,
Luit dans leurs grands yeux morts, emplis de larmes pâles.

Entre leurs poings crispés serrant leurs fronts muets,
Sous les grands ciels de cuivre et les lunes brumeuses,
Au dessus des détroits et des villes fameuses,
Elles vont emplissant l'air de grands coups de fouets ;

Et dans des cors d'airain des nains aux bras fluets,
De Sicile en Brabant, de Mayence à Grenade,
Clament : ‘Chrétiens, voici la chasse Hérodiade’
(Lorrain, 1883 : 13).

²⁵³ “En mi alma el amor germinó de igual modo: / yo creía sembrar flores de primavera / y no es más que aloe cuya raíz destroza / la fina porcelana de sublimes diseños” (Trad. de Miguel Ángel Feria, en *Antología de la poesía parnasiana*, Madrid: Cátedra, 2016).

²⁵⁴ V. nota 149.

Sobre el motivo de la caza salvaje procedente del *Atta Troll*, Lorrain realiza aquí un “tratamiento enfático” (Sangsue, 1993: 40) de la figura de la danzarina, condenada a cabalgar eternamente junto a sus compañeras Diana y Abundia, a las que el poeta francés dedica respectivos poemas que rodean al presente en forma de tríptico. Semejante representación se construye como “magnificación” (1993: 39) de los caracteres paradigmáticos de la hechicera a través de su tradición textual; la “ira implacable del relámpago frío y cruel” se sitúa en unos “grandes ojos muertos”, “colmados de pálidas lágrimas” que dan cuenta del sufrimiento amoroso. Se observa de esta forma la evolución notoria del sentimiento amoroso desde el romanticismo heineano (no exento de jovialidad), acercándose a la exaltación de la perversidad de los decadentistas, apareciendo algunos de sus principales hitos de forma coetánea al poemario de Lorrain. Así, en 1883 Paul Bourget teorizaba la decadencia en los *Essais de psychologie contemporaine*, y al año siguiente, Paul Verlaine publicaba *Les Poètes maudits*. Entre los efectos de esta trascendental antología vendría la creación expresa del canon decadentista, entre cuyos padres se colocaba al mismo Mallarmé.

2.2.3.4.1. LA MITIFICACIÓN DECADENTISTA: JORIS-KARL HUYSMANS Y LA CONSAGRACIÓN DE LA MUJER FATAL

Era una expansión brusca de sí misma,
de su necesidad de dominación y de goce,
de su deseo de poseerlo todo,
para destruirlo todo. Nunca había sentido
tan profundamente el poder de su sexo²⁵⁵.
(Émile Zola, *Naná*)

Después de la exégesis del “estilo de decadencia” que procedía de Désiré Nisard y llegaría hasta Paul Bourget y Friedrich Nietzsche (Pierrot, 1977: 23-26; Calinescu, 2003: 159-198), vendría la puesta en práctica de dicha poética por Joris-Karl Huysmans en *À Rebours* (1884) (Calinescu, 2003: 173-176). Aquí, el dandi Des Esseintes, asumiendo el rechazo a la sociedad moderna (Gutiérrez Girardot, 1983: 54; Urrutia, 2002: 41-43) y a la idea de progreso que preconizaba (Palenque, 1990: 54-56; Lucie-Smith, 1991: 52; Calinescu, 2003: 158-159), erigió en su mansión un santuario a la Belleza: “soñaba en una Tebaida refinada, en un lugar desértico confortable, en un arca inmóvil y acogedora donde pudiera refugiarse lejos del incesante diluvio de la estupidez humana” (Huysmans,

²⁵⁵ Trad. de Florentino Trapero, en *Naná* (ed. Francisco Caudet), Madrid: Cátedra, 2007.

2012: 125). Como si de un arca de Noé se tratase, este espacio perfecto (adorando el gusto a lo artificial en tanto que incorruptible), serviría al héroe decadentista (el hiperestésico Roderick Usher de Poe, el Andrea Sperelli de D'Annunzio, o el duque de Fréneuse en *Monsieur de Phocas* (1901) de Lorrain)²⁵⁶ para combatir los rigores de la degradación apreciada en su entorno²⁵⁷ y elaborar una propuesta ideológica esteticista (Pérus, 1976: 39; Gullón, 1990: 82) frente a la “concepción burguesa y chata de la vida”²⁵⁸ (Villena, 2002: 16). En este sentido, el teórico de la *décadence* asimilaba la realidad industrial de finales del XIX con la decadencia latina, estableciendo trascendentales similitudes: “l'entente savante du plaisir, le scepticisme délicat, l'énervement des sensations, l'inconstance du dilettantisme, ont été les plaies sociales de l'empire romain, et seront en tout autre cas des plaies sociales destinés à miner le corps tout entier” (Bourget, 1885: 26). Destacándose la afición por el placer corporal, el escepticismo, el enervamiento de las sensaciones y el diletantismo, Bourget unía su retrato de la enfermedad social (diagnosticada también en *Entartung* de Max Nordau²⁵⁹), con la afirmación de la

²⁵⁶ Con el antecedente de la descomposición de la familia Usher, el héroe de D'Annunzio en *Il Piacere* (1891) resulta uno de los máximos paradigmas del héroe decadente (Pierrot, 1977: 80-84; Diego, 2000; Chaves, 2007: 119-124), último y refinado descendiente de una línea nobiliaria extinta: “El conde Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, único heredero, proseguía la tradición familiar. Era, verdaderamente, el tipo ideal de joven aristócrata italiano del siglo XIX, el modelo genuino de una estirpe de nobles y de artistas elegantes, el último descendiente de una raza intelectual. [...] Su vida consistía en la progresiva reducción de sus facultades, de sus esperanzas, de su placer, una especie de progresiva renuncia; y de que el círculo se estrechaba cada vez más a su alrededor, lenta pero inexorablemente” (1991: 118-119). Esta angustia ante su conciencia de finitud del héroe decadentista también se percibe en multitud de ejemplos hispánicos, todos ellos, aristócratas que asisten a la desaparición de su linaje. Este es el caso de José Fernández en *De sobremesa* (1895) de José Asunción Silva, el Marqués de Bradomín de Ramón del Valle-Inclán o el injustamente ignorado en España Claudio Oronoz, de la novela homónima (1906) del mexicano Rubén M. Campos. En este caso, como le ocurre a Des Esseintes, el malestar psíquico (abulia) se completa con la enfermedad física (tuberculosis), que advierte de forma clara sobre la descomposición del personaje.

²⁵⁷ El componente trágico del héroe decadentista radica en que la descomposición que observa en el ambiente ha penetrado en su interior. Sobre ello reflexionaba certeramente Barbey d'Aurevilly en 1884: “Des Esseintes ya no es un ser organizado a la manera de Obermann, de René, de Adolphe, estos héroes de novelas humanas, apasionados y culpables. Es una mecánica descompuesta. Nada más... Al escribir la autobiografía de su héroe, [Huysmans] no hace otra cosa que la confesión particular de una personalidad depravada y solitaria, pero, al mismo tiempo, nos describe la nosografía de una sociedad podrida por el materialismo” (cit. por Praz, 1999: 523)

²⁵⁸ Antecediendo su praxis esteticista, y en relación con el papel trascendente del poeta, la conferencia de Oscar Wilde “The English Renaissance of Art” (1882) preconizaba: “El artista es sin duda un hijo de su tiempo, pero el presente le preocupa tan poco como el pasado; pues, como el filósofo de la visión platónica, el poeta es el espectador de todo tiempo y de toda existencia. [...] Y así ocurre que quien más se aleja de su época es quien mejor la refleja, porque ha despojado a la vida de todo lo que es accidental y transitorio, y la ha desnudado de esa ‘bruma de familiaridad que nos enturbia la vida’” (Wilde, 2012: 40 y 42).

²⁵⁹ Después de la obra de Bourget, podría considerarse a *Entartung* [Degeneración] uno de los principales ensayos de la época dedicados al estudio de la *décadence*. Sin embargo, a diferencia de Bourget y su crítica estética, no encontramos en Nordau más que insultos y argumentos pseudocientíficos a un arte *enfermo* del que habría de purificarse la cultura para no sucumbir (Nordau, 2004: 54). Con todo, la influencia de Nordau y “la teoría de la degeneración” poseerán gran impacto en la literatura finisecular (Cardwell, 1996: 176-177; Martínez Victorio, 2010: 601-602).

superioridad del artista, cuyo desengaño²⁶⁰ (1885: 27-32) y “voluntad de final” (Nietzsche, 2015: 187) habría de revolucionar el arte. Así, las facetas exteriores de lo decadente, que gozaban saboreando la “belleza turbia” (Praz, 1999: 97-113) y la “phosphorescence de la pourriture”²⁶¹ (Bourget, 1885: 31) en cualquiera de sus formas (enfermedad, muerte, suburbios), no dejaba de abanderar una misión trascendental²⁶².

Ante la realidad contemporánea, el nuevo poeta (siguiendo los modelos de Gautier y Baudelaire) cifraría su actividad en la búsqueda del ideal a través de la exploración de nuevas sensaciones (Gaunt, 2002: 17-21), así como en la indagación de mundos alternativos, a los que se podía acceder no solo a través de sustancias estupefacientes, sino también mediante el arte más refinado y extraño. En este sentido se afirmaba Raoule de Vénérate, la poderosa protagonista de la novela de Rachilde (Marguerite Vallette-Eymery) *Monsieur Venus*, publicada como *À Rebours*, en 1884:

[...] vamos a pertenecernos en un país extraño del que nada conoces. Ese país es el de los locos, pero no es, sin embargo, el de los brutos...Acabo de despojarte de tus sentidos vulgares para dotarte de otros más sutiles, más refinados. Vas a ver con mis ojos, saborear con mis labios. En ese país se sueña, y eso basta para existir (Rachilde, 2016: 149-150).

De forma similar, en la busca de realidades nuevas, Des Esseintes hará de su residencia de Fontenay-aux-Roses (y a la vez, Huysmans en su novela) una colección de arte (Brunel, 1984: 14-15) repleta de joyas y piedras preciosas, flores extrañas, vinos, y un buen surtido de literatura y pintura; en palabras de Arthur Symons, un “artificial Paradise,

²⁶⁰ En este sentido, el decadentismo ha de entenderse como la praxis artística del pesimismo de Schopenhauer que recalará en la moderna autonomía total del individuo, que experimenta el vértigo ante la ausencia de Dios y la secularización de la sociedad (Gutiérrez Girardot, 1983: 73-98 y 135-157). Así lo afirma Durtal, el protagonista de *Là-bas* (1891): “no se sentía atraído por fe alguna. Decididamente, por parte de Dios no había premoción, y a él le faltaba esa voluntad necesaria que permite abandonarse, deslizarse sin retenerse en la en la tiniebla de los dogmas inmutables” (Huysmans, 2002: 25). Sin embargo, una vez asumida la soledad, el héroe decadente pasará a fabricarse nuevos ídolos: “Des Esseintes continuaba considerando la religión como una soberbia leyenda, como una magnífica impostura, y sin embargo, a pesar de todos sus argumentos y explicaciones, su escepticismo comenzaba a debilitarse. [...] Así pues, su tendencia al artificio, su gusto y su necesidad de excentricidad, no eran realmente el resultado de lucubraciones extravagantes [...]; sino que eran, en el fondo, profundas aspiraciones, reales impulsos hacia un ideal, hacia un universo desconocido, hacia una lejana beatitud, tan deseable como la que nos proponen las Escrituras” (Huysmans, 2012: 205). A la busca de “otras verdades” (no encontradas ni en la religión ni en la ciencia) se encaminó el misticismo simbolista finisecular (Bowra, 1951: 9).

²⁶¹ Ya Flaubert en 1848 advertía la estética decadentista en el culto a la “belleza marchita” de la prostituta Marie: “Entonces, sin saber qué hacer y no queriendo despertarla -ya que sentía un extraño placer al verla dormir-, extendí con suavidad las violetas sobre el pecho de Marie. Enseguida estuvo totalmente cubierta por ellas; para mí, quedaba personificada en aquellas hermosas flores marchitas, bajo las cuales dormía. Pues también ella me enviaba, a pesar de su lozanía perdida -o tal vez a causa de eso-, una fragancia más áspera y excitante. [...] Al contemplar aquella mujer tan triste en la voluptuosidad, cuyos abrazos poseían una alegría lúgubre, imaginé que mil pasiones terribles la habían acibillado como rayos, a juzgar por las señales que habían dejado en ella” (Flaubert, 2008: 83).

²⁶² Aparte de la mencionada propuesta a la realidad utilitarista burguesa que supone la actitud del esteta (Gullón, 1990: 82; Villena, 2002: 16), el decadente “anuncia y proclama el fin de una época, para que se le considere el heraldo de la que habrá de venir” (Villena, 2002: 14).

in which beauty turns to a cruel hallucination and imprisons the soul still more fatally” (1908: 139). Entre las obras literarias, Huysmans realizará a través de su héroe un alegato de la tradición que conformaría el decadentismo, partiendo de los últimos latinos hasta llegar a la poesía moderna, incluyendo en su canon a algunos de los “malditos” glorificados por Verlaine²⁶³: Barbey d’Aurevilly, Verlaine o Villiers de L’Isle-Adam. Junto a estos autores, *À Rebours* encumbraría a Baudelaire y Mallarmé, considerados a partir de aquí padres de la tradición decadentista.

En el caso de Mallarmé, el poeta entablaría una profunda amistad con Huysmans, que difundiría la casi desconocida poesía del maestro del simbolismo en su novela. A ello respondió el autor de *Hérodias*, componiendo en 1885 su “Prose pour Des Esseintes”. Pero más allá de estas relaciones, la existencia del dandi protagonista adoptó la vida y obra del maestro:

Admiraba estos versos como admiraba todas las obras de este poeta que, en una época de sufragio universal y en unos tiempos en los que impera el afán de lucro, vivía alejado de los ambientes literarios, resguardado en su desdén de la estupidez que le rodeaba, complaciéndose, lejos del mundo, en las sorpresas y en los gozos del espíritu, en las visiones poéticas que descubría su cerebro, puliendo y refinando pensamientos que ya eran sutiles de por sí, injertándoles exquisiteces bizantinas, perpetuándolos en deducciones vagamente insinuadas y apenas enlazadas por un hilo imperceptible (Huysmans, 2012: 338).

Frente a la sociedad moderna y su utilitarismo que termina marginando al artista (Gutiérrez Girardot, 1983: 35)²⁶⁴, Des Esseintes construye sus modelos, encabezados por Mallarmé. Así, aislado de la cotidianeidad, el dandi decora su vivienda transformándola en refugio ante la estupidez que percibe en el exterior. Así, aun asumiendo la mirada del *flâneur* baudelaireano, el resultado resulta bien distinto; lejos de buscar “asilo en la multitud” (Benjamin, 2018: 263) que atesta el París moderno, el dandi se refugia en el interior de su galería de arte, como también haría su admirado Gustave Moreau²⁶⁵. Por

²⁶³ En la antología de semblanzas poéticas *Les Poètes maudits* (1884), Paul Verlaine realizaba su aportación al canon decadentista, con la inclusión de Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L’Isle-Adam y la suya propia (Pauvre Lelian).

²⁶⁴ El enfrentamiento del artista finisecular contra las convenciones sociales se origina de su disconformidad con la nueva realidad burguesa, que relega al artista al no considerarlo útil a la sociedad (Gutiérrez Girardot, 1983: 33-71; Rodríguez y Salvador, 1986: 20-21). Esta situación será desarrollada por Baudelaire en “Pérdida de aureola” (*Spleen de Paris*), describiendo cómo un personaje (alegoría del poeta) pierde su aureola de respetabilidad, y queda igualado al resto de ciudadanos: “Hace unos instantes, conforme atravesaba la calle, a toda prisa, [...] mi aureola, en un movimiento brusco, ha resbalado de mi cabeza y caído al fango del macadán. No he tenido valor para recogerla. He considerado que es menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos. [...] Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo bajas acciones y hacer el crápula, como los simples mortales” (Baudelaire, 2013: 129-130). En “El rey burgués” (Azul... 1888), Rubén Darío, extrema esta situación de *igualación* hasta el punto de encomendar al poeta ocupaciones mecánicas que acarrearán al final su muerte, olvidado por todos (Darío, 2014: 160-161).

²⁶⁵ Conviene sin embargo introducir una distinción entre el museo que Gustave Moreau proyectaba en su residencia parisina (una extensa exposición de toda su obra que se habría de abrir al público tras su muerte) y la colección de Des Esseintes, concebida solo para el disfrute privado (León, 1990: 45-50 y 67). En

otro lado, el personaje no solo adoptará el comportamiento vital de Mallarmé, sino que asumirá para su propia existencia la práctica simbolista. De esta forma, el goce sensorial diario será la mencionada suerte de experiencia “visionaria”, anhelante de nuevas sensaciones y realidades alternativas donde refugiarse su hastío. Para llegar a ello, se sirve de claves como la misma *Hérodiade*, de la que Huysmans llega a citar un fragmento en su obra, haciendo alusión además a su publicación en el *Parnasse*. A las sugerencias de los herméticos versos de Mallarmé se abandonará el dandi, al tiempo que se sumerge en la contemplación de sus representaciones pictóricas favoritas sobre el tema.

Precisamente las pinturas que desarrollan el episodio de Salomé serán las predilectas de todas las que Des Esseintes alberga en su colección, que se convierte en depósito de Belleza y reacción frente al mercantilismo social²⁶⁶. Justamente, el protagonista reservará espacio preferente a la obra de Moreau, del que admira su aislamiento de la realidad contemporánea (Huysmans, 2002b: 76) al tiempo que creaba a través de “un nerviosismo completamente moderno” (Huysmans, 2012: 183). Entre todas las obras del artista, el dandi destacará el óleo *Salomé dansant devant Hérode* y la acuarela *L'Apparition*, trabajos que habían sido expuestos en el Salon de Paris en 1876. En su huida de la cotidianeidad, el esteta encontrará en estas obras no solo el acceso a mundos fantásticos, sino también una profunda afinidad espiritual (Zagona, 1960: 97-99):

[...] prefirió adquirir un tipo de pintura que fuera sutil, exquisita, inmersa en una antigua fantasía, en una vieja corrupción, alejada de nuestras costumbres y de nuestras preocupaciones actuales. Para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos, buscó por lo tanto algunas obras sugestivas y evocadoras que tuvieran el poder de sumergirle en un mundo desconocido, de aportarle revelaciones ocultas, de estremecerle el sistema nervioso mediante eruditas histerias, complicadas pesadillas y visiones indolentes y atroces (Huysmans, 2012: 176).

cualquier caso, Huysmans encuentra en el arte de pintores como Moreau el refugio frente a la ciudad moderna: “[...] esta vergüenza del gusto moderno, la calle; estos bulevares sobre los cuales vegetan árboles ortopédicamente encorsetados por hierros [...]; estas calzadas sacudidas por enormes ómnibus y por coches de propaganda innoble; estas aceras llenas de una odiosa multitud a la búsqueda de dinero, de mujeres degradadas por los partos, embrutecidas por horribles negocios, hombres leyendo periódicos infames o pensando en fornicaciones y en fraudes a lo largo de tiendas donde los bandidos patentados de los comercios y los bancos les espían para despojarlos; se comprendería mejor esta obra de Gustave Moreau, desvinculada de una época, huyendo en los más allá, planeando en el sueño, lejos de las excrementosas ideas secretadas por todo un pueblo. Y en efecto, cuando llega definitivamente el momento en que el dinero es el Santo de los Santos delante del cual toda la humanidad, cuerpo a tierra, babea de codicia y reza; cuando un país, echado a perder por una política accesible a todos, supura por todos los abscesos de sus reuniones y de su prensa; cuando el arte despreciado se contiene a sí mismo en el nivel del comprador [...]” (2002b: 152).

²⁶⁶ En contra del sentido utilitarista y mercantilista de la sociedad moderna, el dandi coleccionista se sitúa al margen: “El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, un mundo mejor en el que, si bien los hombres están tan desprovistos de todo lo que necesitan como en el mundo cotidiano, las cosas, en cambio, se encuentran libres en él de la servidumbre de ser útiles” (Benjamin, 2018: 262). A menudo se ha pasado por alto este componente subversivo de esta actitud asumida por el esteta finisecular (Villena, 1999: 53).

La máxima expresión de estas emociones refinadas se efectuará por medio de la descripción ecrástica de la pintura por parte del héroe decadentista. En primer lugar, se partirá de la representación (Spitzer, 1962: 72; Pimentel, 2003: 206; Heffernan, 2004: 6) del espacio en el que se sitúa la figura, en deuda con el decorado orientalista de la “Herodias” flaubertiana²⁶⁷:

Aparecía un trono elevado, semejante al altar mayor de una catedral, situado bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como las de los pilares románicos, esmaltadas con ladrillos policromados, engastadas de mosaicos con incrustaciones de lapislázuli y de sardónica, en un palacio parecido a una basílica de estilo musulmán y bizantino a la vez. En el centro del tabernáculo que sobresalía por encima del altar [...], se encontraba sentado el tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas. [...] Alrededor de esta estatua inmóvil, petrificada en un gesto hierático de dios hindú, ardían productos aromáticos [...]. Luego el vapor ascendía, extendiéndose bajo las arcadas en donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los rayos del sol que descendían de las cúpulas. Entre el aroma perverso de los perfumes, [...] Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra (Huysmans, 2012: 177).

El misticismo religioso en el espacio flaubertiano se acentúa en Huysmans, situando la escena de la danza en una basílica bizantina, describiendo a continuación las bóvedas y la misteriosa iluminación. Siguiendo la técnica de la transposición ecrástica, se describe la pintura de Moreau de forma vertical descendente; de las bóvedas se pasa a la figura del hierático Herodes. Esta atmósfera sincrética une las alusiones románticas con el bizantinismo orientalizante, para posteriormente crear un escenario irreal y llamativo, donde destaquen más las acciones extrañas que se describirán. Sobre ello, la adjetivación ya ofrece pistas: el “aroma perverso” que fluctúa en torno al Tetrarca, elevándose y fundiéndose con los rayos del sol, anuncia la naturaleza de la danza de Salomé.

Lejos del carácter moralizante de las primeras representaciones plásticas de la danza, así como de su naturaleza secundaria (prestigiando el mensaje del martirio del Bautista), Huysmans concentra su mirada en este episodio. No encontramos aquí la danzarina dependiente de los mandatos de Herodías, sino la autonomía de su figura sobre el resto de los personajes:

Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulan los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan; sobre su piel sudorosa centellean los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja culebrinas de fuego, bulle y

²⁶⁷ Una comparación entre las representaciones espaciales del salón del banquete en Huysmans y en Flaubert (fragmento citado en las páginas 158 y 159 de este estudio) alumbraría, además de las semejanzas estéticas entre Huysmans y el último Flaubert, la intertextualidad de la relectura del mito de Salomé en *À Rebours*.

se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero, adornados con rayas verdes del color del pavo real (2012: 177-178).

La comparación entre la pintura de Moreau y este fragmento muestra cómo el procedimiento ecrástico resulta de mayor calado que una mera trasposición. En otros términos, la trasposición artística poseía para Huysmans un sentido amplio, recalando en el ámbito de la *relectura*. Así se deduce de la descripción que hace el novelista y crítico de arte de la serie de grabados de Odilon Redon (otro de los pintores predilectos de Des Esseintes)²⁶⁸ tituladas *El sueño*, que compara con la imaginación visionaria de Poe:

Se trata, en efecto, de una verdadera trasposición de un arte a otro. Los maestros de este artista son Baudelaire y sobre todo Edgar Poe, del cual parece haber mediatado el consolador aforismo ‘Toda certeza proviene de los sueños’; aquí reside la verdadera filiación de este espíritu original; con él nos gusta perder pie y divagar en el sueño, a cien leguas de todas las escuelas, antiguas y modernas, de pintura (Huysmans, 2002b: 141-142).

Semejante concepción interartística late en *À Rebours*; uno de los motores vitales del dandi será la unión entre diferentes artes para acceder a realidades fantásticas superiores a su cotidianeidad. En este sentido, Des Esseintes utiliza la pintura de Moreau como lanzadera hacia nuevos mundos; por ello, a través de un material precedente se llegan a producir imágenes nuevas. Así, se describe la acción seductora de la bailarina hebrea, y al tiempo que llega a la excitación sexual, Huysmans multiplica las imágenes sensoriales: brilla la piel de Salomé al contacto de la luz sobre las joyas que cubren su cuerpo, consiguiéndose efectos cromáticos descritos con pinceladas sueltas, como si de pintura impresionista se tratase. Mediante la sucesión violenta de colores y las comparaciones con el fuego, con las alas de un insecto, o la utilización del símbolo del pavo real²⁶⁹, se recreará el movimiento de la lúbrica danza.

²⁶⁸ La obra de Odilon Redon adornaría el vestíbulo de la mansión de Des Esseintes, que describe con delectación los dibujos a carboncillo del pintor simbolista francés: “Estos dibujos se situaban fuera de todo lo conocido; la mayor parte de ellos superaban los límites de la pintura, y aportaban un universo fantástico especial e innovador, un nuevo tipo de fantasía surgida de la enfermedad y del delirio” (Huysmans, 2012: 188). Redon también se acercaría al mito de Salomé en varios de sus trabajos (Molins, 1995: 31 y 89).

²⁶⁹ El símbolo del pavo real se asocia a Salomé en repetidas ocasiones. Así lo hace Oscar Wilde, cuando Herodes ofrece a la princesa hebrea en premio por su danza (intentando así que la joven renuncie a su petición de la cabeza del Bautista) los pavos reales de su jardín, únicos en belleza. En la edición inglesa de 1894, en sus ilustraciones a la tragedia wildeana, Aubrey Beardsley viste a su Salomé con este motivo; ejemplo paradigmático de ello es *The Peacock Skirt* (Wilde, 2013: 54). Como se ha señalado, la simbología de esta ave resulta variada, aunando su carácter solar a la belleza, la vanidad, la inmortalidad (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 807-808; Cirlot, 2002: 361-362; Revilla, 2007: 463) o la androginia (Ortiz Olivares, 2015: 55). El motivo del pavo real llegó a Wilde y a Beardsley vía Whistler, que había creado entre 1876 y 1877 “La Habitación del Pavo Real” en la casa de su amigo Frederick L. Leyland (número 49 de Prince’s Gate en Londres, hoy conservada en la Galería de Arte Freer de Washington), encargada para albergar su colección de porcelanas. Esta estancia estaba decorada por un mural a gran escala de pavos reales, y quizás fuera visitada en 1891 por Oscar Wilde, como se sabe que hizo Aubrey Beardsley (Martin Reynolds, 1996: 110-111; Fernández Polanco, 2000: 149; Gaunt, 2002: 166). Al tiempo, este motivo plagará estilos como el de la Secesión vienesa (Duncan, 1995: 18) y el *Art Nouveau* en su conjunto, llegando a funcionar en el

El hondo alcance de esta propuesta ecfrástica motivará sucesivos hipertextos, siempre sobre la senda trazada por Huysmans. Así ha de entenderse el díptico de sonetos titulado “Salomé” que Jean Lahor (seudónimo de Henry Cazalis) introducía en la edición de 1888 de *L'illusion*. La intertextualidad funcionará aquí de forma semejante a la novela, trasladándose ahora al verso las pinturas que Moreau dedicaba a la danza de Salomé y a la aparición de la cabeza del Bautista. El primer poema destaca majestuosamente el poder de la seducción de la danzarina, “pâle de désir” (Cazalis en Primo Cano, 2010: 148), cuyos atractivos muestran de alguna forma la autonomía en el mal que Huysmans otorgaba a su personaje y que ya insinuara Heine. Ciertamente, parece vislumbrarse en la obra de Cazalis un reflejo de la mirada chispeante de “rayos de muerte” (Heine, 1995: 156-157) de Pomare-Salomé en el sexto verso del soneto: “dans la nuit de ses yeux rit un éclair d’orange”. La fría sonrisa de Salomé abrirá la segunda composición, situándose el foco posteriormente sobre la feminidad triunfante:

La sang teinte ses pieds d’ivoire et les fleurit...
 À l’aube, elle reçut la tête enveloppée,
 Et sortit du palais, soudain préoccupée
 Par les grands yeux du mort dont la paix la surprit.

Depuis lors, sa chair lasse et jamais assouvie
 Fut prise d’un dégoût étrange de sa vie,
 Et son âme étouffrait de rêves inconnus
 [...]
 (cit. por Primo Cano, 2010: 148-149).

La imagen de apertura del fragmento no puede resultar más arriesgada desde el punto de vista cromático; los marfileños pies de Salomé se tiñen (“florecen”, dice literalmente Cazalis) de la sangre que gotea de la testa cortada. Ante este efecto, Salomé queda transida, “asqueada de su vida” al tiempo que “asfixiada por sueños desconocidos”. Así, el crimen transfigura definitivamente a la danzarina, que se regodea en el goce extático fruto de la *perversión*. Hasta tal punto puede rastrearse el avanzado estadio de la mitificación decadentista de Salomé con posterioridad a Huysmans.

Después de la delectación en la contemplación del baile, Des Esseintes realizará su particular interpretación de la feminidad, pasando a la segunda fase de la écfrasis, la resignificación (Pimentel, 2003: 208) o “interpretación subjetiva” (Eigeldinger, 1984: 207). Según declara el dandi siguiendo las propias interpretaciones de Moreau²⁷⁰, en la

Modernismo hispánico de forma recurrente, como se muestra en la “Sonatina” de Darío: “El jardín puebla el triunfo de los pavos reales” (1993: 188).

²⁷⁰ El propio Moreau glosa su *Salomé dansant* [Fig. 10]: “Cette femme qui représente la femme éternelle, oiseau léger, souvent funeste, traversant la vie une fleur à la main, à la recherche de son idéal vague, souvent terrible, et marchant toujours, foulant tous aux pieds, même des génies et des saints. Cette danse s’exécute,

pintura se encuentra algo muy diferente a la muchacha tímida de los Evangelios: “Ni en San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación” (Huysmans, 2012: 178-179). De esta forma, la danzarina de Moreau a través de la mirada de Des Esseintes era diferente de la tímida joven bíblica; ahora resultaba solo “accesible para las mentes desquiciadas y afinadas que adquieren un poder visionario por medio de la neurosis”. Así, esta nueva Salomé era la única que el poeta moderno podía percibir, el neurótico extraviado en una sociedad positivista en la que no se reconocía²⁷¹. En cualquier caso, el nuevo artista no creaba otra cosa que una “asesina”:

[...] se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca (2012: 179).

Así, el diálogo Moreau-Huysmans resultará de mayor alcance para el recorrido del mito que el que se establecía entre Regnault y Banville en 1870. Más allá de una trasposición simple, se llega a una resignificación de la figura femenina, consolidándose la mitificación literaria moderna (Dottin-Orsini, 1988: 1180; Doménech, 1994: 63), en una “nueva manera de ver” la figura femenina (Dottin-Orsini, 1996: 36). Como consecuencia, Salomé pierde por completo cualquier tipo de inocencia que pudiera quedarle de representaciones anteriores. Siguiendo la estela heineana, Huysmans otorgará a Salomé una autonomía completa; solo ella resultará responsable del acto criminal. De esta forma, la heroína profanadora de lo más santo se transformará en predilecta personificación de

cette promenade mystérieuse s’accomplit devant la mort qui la regarde incessamment, béante et attentive, et devant le bourreau à l’épée qui frappe. C’est l’emblème de cet avenir terrible réservé aux chercheurs d’idéal sans nom de sensualité et de curiosité malsaine” (en Cooke, 2002 : 97).

²⁷¹ Para huir de la cotidianeidad positivista, Des Esseintes en *À Rebours* (1884) se refugia en el espacio paradisíaco de su mansión, “una Tebaida refinada lejos de la estupidez humana” (Huysmans, 2012: 125). Semejante actitud asume también Durtal en *Là-bas* (1891); con la coartada de su investigación sobre Gilles de Rais, el personaje parece refugiarse en las artes oscuras de una realidad que aborrece: “la burguesía ha reemplazado a la nobleza, hundida en la senilidad o en el despojo; a ella le debemos la inmundicia eclosión de las sociedades de gimnasia y de gaudemus, los círculos de apuestas mutuas y de carreras. Hoy el negociante solo tiene un objetivo, explotar al obrero, fabricar pacotilla, engañar al sobre la calidad de la mercancía, mentir sobre el peso del género que vende. [...] ¡Qué época tan extraña! Justo cuando el positivismo está más extendido, el misticismo se despierta y empiezan las locuras de lo oculto” (Huysmans, 2002: 144 y 290). En este contexto de crisis se explica el intenso desarrollo del ocultismo en el Fin de Siglo (Gullón, 1990: 109; Correa Ramón, 2019: 41), en esa “búsqueda de algún tipo de luz en la oscuridad, [...] en que la falta de asideros espirituales los ha precipitado [a los escritores] en un mundo crecientemente secularizado” (Correa Ramón, 2019: 63).

la belleza maldita, ya definida e identificada en su vertiente decadentista por Baudelaire²⁷² y en ámbito naturalista por Zola²⁷³.

Con Huysmans Salomé se convierte en la favorita de todas las mujeres fatales de la época. Frente a las relaciones sexuales reproductivas codificadas (Bornay, 2016: 53), Salomé imponía el caos desde su mundo orientalista. Frente al arquetipo del *ángel del hogar*²⁷⁴ (Auerbach, 1982: 66-70; Aldaraca, 1992: 43-63; Gilbert y Gubar, 1998: 35-39; Correa Ramón, 1996: 158; 2006: 221; Castro Zapata, 2011: 169-184; Zweig, 2014: 112), mujer débil y subordinada a su marido, se alzarán la feminidad sexualmente activa y por ello (para la mentalidad misógina finisecular, apoyada por las teorías científicas de la época como las de Lombroso) vampira depredadora²⁷⁵ (Dijkstra, 1994: 334-335; Correa

²⁷² La feminidad maldita poetizada por Baudelaire representa uno de los puntales de la Belleza decadentista (Binni, 1972: 30-31), monstruosa en tanto que otredad amenazante fuera de la norma (Carroll, 2005: 70-71; Quirarte, 2005: 14), pero deseada en su capacidad de acceder al Ideal: “¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales, / Belleza? Tu mirada, infernal y divina, / confusamente vierte los favores y el crimen, / y por esto podrías al vino compararte. // [...] Caminas entre los muertos, Beldad, de los que ríes; / el Horror, de tus joyas no es la que encanta menos, / y entre tus más costosos dijes, el Homicidio / en tu vientre orgulloso danza amorosamente// [...] ¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa, / ¡Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso! // Si tus ojos, tu risa, tu pie me abren la puerta / de un infinito al que amo y nunca he conocido? // De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel, Sirena, / ¿qué importa, si tú –hada de ojos de terciopelo– / vuelves –ritmo, perfume, luz, ¡oh mi única reina!– / menos horrible el mundo, los instantes más leves? (2011: 141). Baudelaire individualizará más su paradigma de feminidad maldita en sus composiciones “Femmes damnés” (2011: 433-435 y 519-527) o en la vampira de “Les métamorphoses du vampire” (529).

²⁷³ Pese a que *À Rebours* se erige como manifiesto decadentista en contra del naturalismo (Huysmans, 2012: 112-113), Huysmans había militado en la escuela de Zola, y su literatura mantiene estrechos vínculos intertextuales con las obras de este autor. Así, si se establece una comparación directa con el fragmento de *À Rebours* citado más arriba (2012: 179) y algunos fragmentos de *Naná* (1880) podría entenderse una clara dependencia hipotextual de la obra zolesca en su elaboración del imaginario femenino perverso: “Se acordaba de su antiguo horror por la mujer, ese monstruo de la Sagrada Escritura, lúbrica, que hiede a bestia. [...] tenía algo de animal. Era la bestia dorada, inconsciente como una fuerza bruta, y cuyo olor bastaba para viciar al mundo. [...] el monstruo reapareció en el fondo de las tinieblas, gigantesco, terrible [...]” (Zola, 2007: 297). A pesar de ello, Huysmans avanzará un paso en la caracterización femenina; frente al usual infantilismo de *Naná* (2007: 546) contrasta la maldad consciente de la Salomé decadentista.

²⁷⁴ El arquetipo del “ángel del hogar” (Aldaraca, 1992: 43-63) tendría una de sus primeras codificaciones en *The Angel in the House* (1854) de Coventry Patmore. En suma, su poemario se construye como “celebración poética del amor en el matrimonio”, así como del estado de pureza de la mujer en su hogar (Auerbach, 1982: 66 y 69): “No liken’d excellence can reach / Her, the most excellent of all, / The best half of creation’s best, / Its heart to feel, its eye to see, / The Crown and complex of the rest, / Its aim and its epitome. [...] Yet is it now my chosen task / To sing her worth as Maid and Wife; / Nor happier post than this I ask, / To live her laureate all my life” (Patmore, 1931: 99). Esta imagen idealizada de la feminidad había conocido ya extremos como el óleo *Pensamientos conventuales* (1851) de Charles Alston Collins, donde se representa a la “mujer monja”, aislada del mundo y consagrada a Dios (Dijkstra, 1994: 13). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, aunque Patmore diera nombre al arquetipo, este se nutría del imaginario de la mujer ejemplar y virtuosa, respetuosa siempre de sus deberes de esposa y madre, que se defendía en obras dieciochescas como *Pamela* (1740) de Samuel Richardson (1994: 8-9). Este modelo femenino se nutriría luego de contenidos todavía más trascendentales con Goethe (2010: 793) (v. nota 48).

²⁷⁵ Elena Muti y María Ferres, heroínas de D’Annunzio en *Il Piacere* (1889), encarnan respectivamente los prototipos de “mujer fatal” y “mujer frágil” (Hinterhäuser, 1980: 92-93), esposa y madre la última, más cercana al ideal social. Existen casos interesantes a medio camino entre estas dos feminidades contrapuestas, como el de Mina Harker en *Dracula* (1897) de Bram Stoker. En esta ocasión, las ansias del retorno de su prometido Jonathan para formar el anhelado hogar burgués se mezclarán con una suerte de

Ramón, 2006: 208; Chaves, 2007: 87-92; Diego, 2018: 105). En este sentido, Huysmans se extendía en *Là-Bas* sobre la actividad maléfica de los súcubos femeninos, “demonios que realizan el ayuntamiento con el hombre” (2002: 165). Este carácter amenazante de la feminidad se describía de forma simbólica en la relectura de la Salomé danzante de Moreau. Primero, el autor francés retoma el abigarrado espacio orientalista:

[...] colocando a esta Salomé en medio de este extraordinario palacio, de un estilo confuso y grandioso, vistiéndola de una forma suntuosa y fantástica, coronándola con una imprecisa diadema en forma de torre fenicia, como la que lleva Salammbo, y poniendo finalmente en su mano el cetro de Isis, la floro sagrada de Egipto y de la India, el gran loto (Huysmans, 2012: 180).

La mezcla de civilizaciones que empleada en la descripción reforzará la naturaleza ambigua de la danzarina, descendiente declarada de la Salammbô flaubertiana. Después de semejante presentación, Huysmans pasa a realzar su relectura mítica con su particular interpretación simbólica del loto²⁷⁶. Empuñado por la mujer fatal como si de un cetro se tratase, pasa a significar para el novelista un “símbolo fálico”, “ofrenda de virginidad”, y símbolo “del Vaso profano, causa de todos los pecados y de todos los crímenes” (2012: 180). Semejante resignificación se manifiesta deudora del ya citado imaginario femenino finisecular que desde Baudelaire poetizaba la mujer impura²⁷⁷ que se contraponía al eterno femenino trascendente²⁷⁸, al tiempo que se practicaba la esencial poética decadentista del fragmento y la sensación, en los términos de Bourget²⁷⁹.

lujuriosa transformación después de sus primeros contactos con el vampiro. Este hecho resultará más claro todavía en el caso de Lucy Westenra (Auerbach, 1982: 22-23; Domínguez González, 2009: 106).

²⁷⁶ Aparte de la particular relectura simbólica que hace Huysmans de la flor de loto, Cirlot afirma que “en Egipto, el loto simboliza la vida naciente, la aparición” (2002: 288). Por su parte, el *Diccionario* de Chevalier y Gheerbrant recoge su valor en Asia oriental como “símbolo de pureza, ya que surgiendo de aguas pantanosas no está manchada por ellas”, de forma que incluso llega a ser “símbolo de la plenitud espiritual” y de la “armonía cósmica” (1999: 656-657).

²⁷⁷ V. XXV de *Les fleurs du mal*: “¡Máquina ciega y sorda, en crueldades fecunda! / Saludable instrumento que al mundo sangre bebe, [...] / Naturaleza, grande en sus planes ocultos, / mujer, de ti se vale, reina de los pecados, / —vil animal, de ti— para formar a un genio?” (Baudelaire, 2011: 153).

²⁷⁸ Algernon Charles Swinburne, cuya figura podría entenderse como una suerte de “Baudelaire victoriano”, condensa a la perfección la dicotomía femenina maniqueísta frecuente en el XIX mediante la contraposición del simbolismo floral, en su poema “Dolores” (*Poems and Ballads*, 1866): “Los lirios y el anhelo de la virtud / por los éxtasis y las rosas del vicio” (cit. por Paglia, 2006: 687). En ámbito hispánico, la poesía de Bécquer presentará esta la mencionada duplicidad femenina, para llegar a un ideal inmaterial en la rima XI: “Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. —¡Oh, ven; ven tú!” (Bécquer, 2018: 97).

²⁷⁹ Paul Bourget acompaña su teoría de la *décadence* de una praxis poética muy definida. Entendiendo la obra de arte como todo orgánico, el decadentismo inicia su descomposición. De ahí se explica la primacía del fragmento y de la palabra aislada, que adquiere valor por sí misma, propiciando así el funcionamiento del símbolo: “Un style de *décadence* este celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à la indépendance du mot” (Bourget, 1885 : 25). En semejantes términos se había expresado ya Théophile Gautier sobre la poética decadentista: “Ese punto de madurez extrema que las civilizaciones envejecidas determinan a sus soles oblicuos: estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de búsquedas, atravesando siempre los límites de la lengua, tomando términos de todos los vocabularios técnicos, colores de todas las paletas, notas de todos los teclados, esforzándose por dar el

Avanzando el capítulo V de *À Rebours*, Des Esseintes describirá la otra obra elegida de entre las “Salomé” de Moreau, la acuarela titulada *L’Apparition* [Fig.]. Después de la recreación del espacio orientalista (en esta ocasión, de carácter arabizante, llegándose a comparar el palacio de Herodes con la Alhambra), se pasa a desarrollar otros motivos del mito. Una vez superada la danza, se detendrá en la decapitación del profeta, cuya representación pictórica rebosante de crueldad relata con delectación. Posteriormente, la mirada del dandi recalará en el desvelamiento, recreado de forma más explícita que Mallarmé el *striptease* de la danzarina: “Está casi desnuda; con la fogosa convulsión de la danza, los velos se han ido descolocando y los brocados se han caído” (2012: 181). Como después insinuaría Oscar Wilde, puede entenderse este desvelamiento no solo como síntoma de desfloración a la manera mallarmeana, sino como “autorrevelación sexual”²⁸⁰ del instinto latente agresivo y amenazante (Allen, 1983: 12; Showalter, 2010: 148-151). Así lo explicita Huysmans en su relectura del mito:

En esta insensible e implacable estatua, en este inocente y peligroso ídolo, el erotismo y el terror del ser humano habían salido a la luz; la gran flor de loto había desaparecido, la diosa se había desvanecido; una hermosa pesadilla ahogaba ahora a la histrióna, extasiada por el torbellino de la danza, a la cortesana, petrificada e hipnotizada por el espanto. Aquí, ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba y dominaba con más seguridad su voluntad, y con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos (2012: 182).

Cuando se descorre el velo, aparece la naturaleza maldita de la mujer, la “cortesana”, “petrificada” por el espanto de la cabeza cortada pero atraída por ella al mismo tiempo²⁸¹.

pensamiento en lo que este tiene de inefable, y la forma en sus contornos más vagos y escapadizos, transcribiendo las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones depravadas de una pasión marchita, las alucinaciones bizarras de la idea fija que se hunde en la locura” (cit. por Iglesias, 2015: 23).

²⁸⁰ La lectura que aquí se ofrece del desvelamiento y revelación de la sexualidad en la desnudez de Salomé no excluye sin embargo que se contemplen las interesantes apreciaciones de Barthes con respecto al *striptease*. Para el pensador francés, en general, más que desvelamiento, cabría hablar de ocultamiento: “Durante el *striptease* aparecerán una serie de coberturas colocadas sobre el cuerpo de la mujer, a medida que finge desnudarse. El exotismo es la primera de estas distancias, porque en todas las ocasiones se trata de un exotismo acartonado que aleja el cuerpo en lo fabuloso y lo novelesco: china provista de pipa de opio [...] *vamp* ondulante fumando gigantesco cigarrillo, [...] todo tiende desde un comienzo a constituir a la mujer en objeto disfrazado; la finalidad del strip no consiste, por lo tanto, en sacar a luz una secreta profundidad, sino en significar, a través del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje natural de la mujer, o sea reencontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne. [...] Los accesorios del music-hall, movilizados sin excepción ninguna, alejan, también ellos, el cuerpo descubierto; los arrojan al envolvente confort de un rito conocido: pieles, abanicos, guantes, plumas, medias en rejillas, en una palabra, toda la sección de adornos, contribuyen a reingresar el cuerpo vivo a la categoría de los objetos lujosos que rodean al hombre con un mágico decorado (1980: 151).

²⁸¹ Dijkstra afirma que Huysmans yerra en la interpretación de *L’Apparition* en base a una heroína “petrificada” por el terror, sino que prima en Moreau el ansia extática y el deseo de llegar al Bautista. Esta licencia interpretativa de Huysmans sería compensada por la tradición posterior de “Salomé triunfantes”; entre ellas, la desafiante princesa que mira al espectador en la obra de Édouard Toudouze expuesta en el Salon parisino de 1886 (1994: 382-383).

Se construye así el mito de Salomé de forma inseparable a la formulación de binomio finisecular entre Eros y Tánatos (Bornay, 2016: 371-377; Pujante, 2017: 239), evolución esteticista del ideal de Belleza expuesto por Baudelaire en “Les deux Bonnes Soeurs”²⁸².

Desde estos presupuestos, la monstruosidad de Salomé (desde donde se explica su crimen) se desata al descorrerse el velo. En ese momento, al salir a la luz el arma de su sexualidad descontrolada (simbolizada por la freudiana *vagina dentata*, que devora al miembro viril), absorbe la energía vital del varón, sometiéndolo finalmente²⁸³ (Campbell, 1991: 99-101 y 133; Lederer, 1980: 44-45; Paglia, 2006: 42; Showalter, 2010: 146-148; Pastor Paris, 2019: 12). Con ello, la princesa decadentista se inscribe en la tradición de “la mujer fuerte”, que Ortega y Gasset llamaba “mujer de presa”, entendida como una suerte de “masculinización” (Weininger, 1985: 75) o “deformación de la feminidad”, que atendiendo a su presunta naturaleza débil había de entregarse al hombre (Ortega y Gasset, 2004: 481 y 480). De esta forma, Ortega se manifestaba contrario a la tradición literaria de “mujeres emancipadas”, construida en torno a puntales como la heroína de *Madame Bovary* o Nora²⁸⁴ en *Casa de Muñecas* (Domínguez González, 2009: 113). Por otro lado, el filósofo se nutría de la misoginia hegemónica que saturaba el ambiente finisecular, a la vista de los textos de Pompeyo Gener o de las obras de pensadores como Otto Weininger en *Geschlecht und Charakter* (1903) [*Sexo y carácter*]. Por su parte, el alemán bebía de trabajos anteriores) como *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) de Cesare Lombroso y Guglielmo Ferrero, que habían observado una “estructura criminal latente en la mujer” (Bornay, 2016: 87).

Del mismo título de la obra del autor italiano puede inferirse la clasificación de la feminidad según el parámetro de *normalidad* (domesticidad) y sus contrarios (delincuencia y prostitución). Así, como analiza Martínez Victorio (2010: 595-599), según su aproximación al modelo dominante, pueden observarse cuatro tipos de mujer en el imaginario decimonónico; al mencionado *ángel del hogar* (el ideal de esposa y madre)

²⁸² “Sí, la Orgía y la Muerte son dos amables chicas, / colmadas de salud y fecundas de besos / [...] Y el féretro y la alcoba, pródigas en blasfemias, / a rachas nos ofrecen, como buenas hermanas / dulzores horrorosos y terribles placeres” (Baudelaire, 2011: 437).

²⁸³ Erika Bornay distingue varias fases en la acción de la *mujer fatal* sobre el hombre, tal y como se deduce de las representaciones en literatura y artes plásticas de la feminidad finisecular. Entre estas etapas, se comienza con la seducción-tentación, para pasar luego a la tortura y al dominio (físico y psicológico). Posteriormente vendrá la destrucción del varón, ya sea con su muerte (funcionando al tiempo que el disfrute erótico la dicotomía Eros y Tánatos) o con su anulación esencial (en cualquier caso, concluyéndose en la más o menos simbólica castración y anulación del poder masculino) (Bornay, 2016: 357: 380).

²⁸⁴ Resulta paradigmático el radical gesto de independencia asumido por la heroína de Ibsen, por el cual abandona el hogar familiar: “Debo procurar educarme a mí misma. Tú no eres capaz de ayudarme en esa tarea. Por ello necesito estar sola. Y por esa razón voy a dejarte” (Ibsen, 2011: 110).

(Aldaraca, 1992: 43-63) se confronta la *mujer fatal* (Correa Ramón, 1996: 158; Bornay, 2000: 119) de sexualidad desbocada que pierde al varón, la *prostituta* y la *nueva mujer*. Esta última, en la búsqueda de la igualdad con el hombre no dejará de ser revestida en el arte de los codificados atributos perversidad amenazante (Bornay, 2016: 77-89; Allen, 1983: 12), que llevarán a las más exorbitadas creaciones ficcionales. En última instancia, todo ello responde a la “construcción ideológica de la mujer” (Correa Ramón, 2006: 220):

Este discurso de la domesticidad encontraba su eje elemental en el establecimiento de una rígida división de las esferas de la existencia humana. Así, por un lado, estaría lo público, y, por otro, lo privado. De este modo, se asignaba al varón un papel social en la esfera pública de la producción y de la política, mientras que, por el contrario, se limitaba la actuación de las mujeres a la esfera del hogar y de la familia. [...] El discurso de la domesticidad, se reveló, pues, como un eficaz mecanismo de control social. Y el procedimiento para culpabilizar a cualquiera que osara transgredir el ámbito de lo privado se revistió de los más sutiles mecanismos ideológicos. Fundamentalmente, se basó en presentar la división de funciones y de ámbitos como una consecuencia lógica de las diferencias genéricas entre hombres y mujeres. Es decir, se presentó tal división como si fuera el orden *natural* de las cosas (2006: 221- 223).

A este “discurso de la domesticidad”, que incardinaba a la mujer en la esfera privada del hogar familiar (Bornay, 2016: 68-69) se atenían los arquetipos femeninos mencionados, tanto en su formulación positiva (*ángel del hogar*) como negativa (*mujer fatal*)²⁸⁵. Este último caso suponía la salida al modelo de sumisión socialmente codificado, por lo que casi siempre, después de su formulación (a menudo con delectación morbosa) se pasaba al castigo de esa feminidad *desviada*.

La figuración decimonónica de la inversión del modelo tradicional de la relación entre sexos eclosionaría en obras como *Venus im Pelz* (1870) de Lopold von Sacher-Masoch²⁸⁶. Aquí, el débil Severin antecedía al melancólico héroe decadentista (Chaves, 2007: 120-121) presa del *spleen*, e incluso lo superaba en su ausencia de voluntad²⁸⁷, convertido en juguete y esclavo sexual de la poderosa Wanda:

²⁸⁵ Al mencionado “discurso de domesticidad” se atiene el ideal de feminidad de alguno de los personajes de la monumental novela de Eça de Queirós *Los Maia*: “Según Ega, [...] el primer deber de una mujer era ser bella, y después ser estúpida...El conde afirmó a su vez con mucha prosopopeya que tampoco le gustaban las mujeres literatas. Sí, porque el lugar de una mujer estaba junto a la cuna, no en la biblioteca. [...] La mujer solo debía tener dos prendas: cocinar bien y amar bien” (2013: 467-468). Esta idealidad femenina funcionará como refugio frente al poder de la sexualidad activa de la *mujer fatal*: “[...] se evadía pensando en una vida mejor, lejos de allí, en una casa sencilla abierta al sol, con una mujer suya, legítimamente suya, flor de gracia doméstica, menuda, tímida, púdica, que no soltara aquellos gritos lascivos y que no despidiera aquel aroma tan cálido” (2013: 772-773).

²⁸⁶ Como es sabido, del apellido del autor de *Venus im Pelz* procede el concepto “masoquismo”, una de las *perversiones* sexuales catalogadas por los tratados de medicina y psicología de finales del XIX para explicar muchas de las prácticas que se salían de las normas aceptadas por la sociedad (Correa Ramón, 2012: 40). Los héroes de Huysmans, en su ansia de descubrir nuevas sensaciones, no dejarán de experimentar nuevas prácticas sexuales. Entre ellas, Durtal en *Là-bas* hará referencia a la coprofilia, la pedofilia y otros sacrilegios entremezclados con las prácticas satánicas (Domínguez González, 2009: 322-324).

²⁸⁷ En *Les fleurs du mal* (1857) Baudelaire dedica una sección a describir el *spleen*, la enfermedad de melancolía tan común en el fin de siglo (Villena, 2001: 185-188) y a la que dedicará poemas como el

Mi poder sobre ti no tendrá límites. Piensa, hombre, que no serás mucho más que un perro, que una cosa sin vida; serás un objeto para mí, un juguete, que podré romper si eso me procura una hora de pasatiempo. Tú no eres nada y yo soy todo. [...] Sí, habrás de ser esclavo, sentir el látigo... puesto que no eres un hombre [...] (Sacher-Masoch, 2014: 80 y 88).

Siguiendo las denuncias de los teóricos de la degeneración, la dominación femenina llevaría pareja una suerte de *redefinición* genérica del hombre (Domínguez González, 2009: 89), transversal a todas las estéticas finiseculares. En definitiva, ello concluiría en el debilitamiento de la virilidad, para Nordau, uno de los mayores peligros de la decadencia social; semejantes términos denunciaba Zola en su retrato de los personajes débiles que rodeaban a su heroína Naná²⁸⁸. Como anunciaba Weininger, sumergido en este ambiente, el hombre llegaba a *feminizarse*²⁸⁹ (Martínez Victorio, 2010: 601-602), hasta llegar a la bella pero débil y apática clase social de los Eloi en *The Time Machine* de H. G. Wells (Paglia, 2006: 721) o al extremo de la confusión genérica narrada en *Monsieur Venus* de Rachilde. Aquí, Raoule de Vénérate, convertida en poderoso verdugo, someterá a su debilitado amante Jacques, reducido a un indefinido ser sollozante, de una forma próxima al asesinato y la antropofagia:

De un gesto violento arrancó las bandas de batista con las que había rodeado el cuerpo sagrado de su efebo, mordió sus carnes marmóreas, las apretó con toda la fuerza de sus manos y las arañó con sus uñas afiladas. Fue una desfloración completa de esas bellezas maravillosas que antaño le

LXXVIII: “Cuando como una losa pesa el cielo plomizo/sobre el alma gimiente de un largo hastío presa [...]// cuando en húmeda celda la tierra se convierte,/ donde, como un murciélago, la Esperanza revuela,/ golpeando los muros con sus alas medrosas,/ y dando en los podridos techos con su cabeza [...] (Baudelaire, 2011: 305). Por su parte, Des Esseintes también experimenta esa sensación, que va acompañada en su caso de la lectura de las obras de Schopenhauer (Huysmans, 2012: 209-211). Lo mismo le ocurre a Andrea Sperelli, en *Il Piacere* (1889) de D’Annunzio: “Finalmente entraba en el descanso pues ya no deseaba” (1991: 229). Este estado pasa al Modernismo hispánico y a “Adelfos” de Manuel Machado (*Alma*, 1902): “Mi voluntad se ha muerto en una noche de luna/ en la que era muy hermoso no pensar ni querer [...]” (2000a: 120). Aunque traspasada por la religiosidad finisecular y las creencias orientales, esta actitud de renuncia resulta muy recurrente también en Amado Nervo; así se aprecia en “Renunciación” (*Serenidad*, 1914): “El deseo es un vaso de infinita amargura, / un pulpo de tentáculos insaciables, que al par / que se cortan, renacen para nuestra tortura. / El deseo es el padre del esplín, de la hartura, / ¡y hay en él más perfidias que en las olas del mar!” (1952: 1576) o en “Al cruzar los caminos” (*El estanque de los lotos*, 1919): “¡He matado al Anhelado, para siempre jamás!” (1952: 1748).

²⁸⁸ En el Fin de Siglo y el Modernismo hispánico abundan otras imágenes de *feminización* e inversión de los papeles tradicionales atribuidos a los géneros, como resulta el caso de las evocaciones de la relación entre Hércules y Onfalia, reina de Lida que esclavizó al héroe (Grimal, 2018: 388-389), tal y como describe Darío en “A un poeta” (*Azul...*, 1888): “Hércules loco que a los pies de Onfalia / la clava deja y el luchar rehúsa, / héroe que calza femenino sandalia, / vate que olvida la vibrante musa” (1993: 176).

²⁸⁹ En *Naná* (1880), uno de los desesperados y débiles pretendientes que rondan a la fatal heroína que da título a la novela, llegará a feminizarse hasta perder sus atributos masculinos (su ropa de varón), siendo sustituida con gran diversión por parte de Naná por algunas de sus prendas femeninas. Por otro lado, esta situación no parece incomodar lo más mínimo al muchacho: “Sí; ya lo creo que se encontraba bien. Nada caliente más que una camisa de mujer; si hubiese podido, las habría usado siempre” (Zola, 2007: 252). En otra parte de la novela, la cortesana llegará a someter a su amante el anteriormente respetable conde Muffat hasta el punto de maltratarlo físicamente y obligarle a comportarse como un animal (2007: 534-535). En el capítulo IX de *À Rebours*, la relación entre Des Esseintes y la androginia de Miss Urania culminará en la *feminización* del dandi finisecular (Villena, 2003: 29-30; Domínguez González, 2009: 117-119), que contrapone su debilidad enfermiza con el brío físico de la joven (Huysmans, 2012: 233).

habían provocado un éxtasis de felicidad mística. Jacques se retorció, perdiendo sangre por los auténticos cortes que Raoule le abría cada vez más con un placer de sádico refinamiento. Todas las cóleras de la naturaleza humana que había intentado aniquilar en su ser metamorfoseado se despertaban a un tiempo, y la sed de aquella sangre que corría por esos miembros retorcidos reemplazaba ahora todos los placeres de su feroz amor (Rachilde, 2016: 239).

La Salomé decadentista representa una máscara de semejantes figuraciones del vampirismo femenino, desarrollos extremos de la voluptuosidad desenfrenada (el *bonheur dans le crime* que titulaba uno de los relatos de *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly) que Praz observaba ya en el *Manfred* byroniano (1999: 158-159). Construida mediante los atributos de la feminidad fatal decadentista, esta nueva heroína superará el *convencionalismo* amoroso en su ansia de placeres superiores. Se llegará así a este “sádico refinamiento” mediante el cual la protagonista se alimenta de la sangre del varón para destruirlo definitivamente.

En contra de esta feminidad poderosa, bajo la que podía ocultarse los miedos latentes de la misoginia finisecular ante la *mujer nueva*²⁹⁰ en busca de la igualdad de derechos (Domínguez González, 2009: 111; Showalter, 2010: 38-58; Martínez Victorio, 2010: 598; Bornay, 2000: 120-121; 2016: 83-89) se alzarán la estética decadentista. Por ello, en las últimas décadas del XIX se desarrollarán las imágenes de la maldad femenina, culminando en representaciones animalizadas (Dijkstra, 1994: 283 y 301-332) o teratológicas como la Esfinge, poetizada por Heine, Wilde y Samain (Litvak, 1979: 147). Así se evidencia del tratamiento literario de la prostituta²⁹¹, una de las más frecuentes variaciones de mujer enferma, opuesta a la pureza del ideal femenino (Bornay, 2016: 81). A este imaginario también se acercará Huysmans en su rechazo de la mujer:

²⁹⁰ Después de citar célebres modelos de escritoras feministas victorianas como Mona Caird o Sarah Grand, Martínez Victorio define la figura de la *nueva mujer* como “mujer con cierta capacidad económica, perteneciente casi siempre a la burguesía, decidida a rebelarse desde dentro del sistema y a reivindicar su condición de mujer real frente a las interesadas mitificaciones de la sociedad patriarcal” (2010: 598). En ámbito hispánico, durante el siglo XIX y a finales de la centuria, muchas autoras reivindicaron el papel de la mujer en la sociedad y sus derechos (entre ellos el de escribir) en igualdad al varón (Correa Ramón, 2006: 219-259). Ello trajo además logrados frutos literarios, entre los que cabría mencionar la obra de Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos (*Colombine*) (Johnson y Zubiaurre, 2012).

²⁹¹ En general (aparte de la idealización romántica), la prostituta en la literatura del XIX se revestirá de un tratamiento literario eminentemente negativo; desde *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847) de Balzac hasta *Naná* (1880) de Zola o las visiones de la decadente prostitución (que impregna todo París) en *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain (2004: 60-61). A pesar de sus ilustres precedentes, el caso de Zola resultará sintomático, su personaje funcionará como “símbolo del vicio y de la degradación a través de la carne. Nana cumple el papel de agente activo sobre la denigración completa de una sociedad, a quien esclaviza con los rigores y exigencias de su sexo” (Domínguez González, 2009: 98). *Naná* ejercerá gran influencia en ámbito hispánico, como se aprecia en la novela de Federico Gamboa *Santa* (1903). Aquí, en un viaje a los infiernos del que la protagonista será incapaz de salir, los excesos acabarán en la máxima degradación moral. Sin embargo, la prostituta también representará la feminidad atrayente, cuyo culto a la sexualidad encarna el misterio para los no iniciados, como en el caso del joven protagonista de la primera novela de Flaubert, *Novembre* (1842) (2008: 83).

[...] tenía un aspecto verdoso, y la mirada de sus ojos, de un azul claro y frío, era terrible bajo sus párpados amoratados; su boca estaba rodeada de granos; sus brazos secos y esqueléticos, desnudos hasta los codos, temblaban de fiebre, saliendo de unas mangas andrajosas; y sus muslos descarnados tiritaban bajo unas botas de montar demasiado amplias (2012: 224).

Esta visión de la Gran Sífilis, descrita en términos que pudieran recordar a la poética naturalista de la que el autor había renegado en el prólogo de *À Rebours*, se convertirá en fundamento para la construcción del malditismo femenino finisecular. Como muestra Bornay (2016: 64), el aumento de la prostitución y la proliferación de la sífilis de finales del XIX daba pie a los artistas (apoyados por los juicios médicos de la época, como los de Lombroso y Ferrero sobre la *mujer delincuente*) a identificar a la mujer con la temida infección sexual, cimentándose así la misoginia de la época²⁹².

Inmerso en este ambiente, Huysmans realizará la relectura fundamental del mito de Salomé. Esta *mitificación decadentista* (Dottin-Orsini, 1988: 1180-1181) aportará a los motivos axiales del mito moderno (danza, desvelamiento, decapitación) un sentido nuevo en el que estética de la *décadence* y la misoginia finisecular (Domínguez González, 2009: 99-104) se unirán en la creación de la *mujer fatal* por excelencia. Conjugando la lectura de Baudelaire y Mallarmé a través del diálogo intertextual con Moreau, se alabará al paradigma absoluto de perversidad, que extremaba todavía más las imágenes de maldad femenina exploradas desde el Romanticismo al Prerrafaelismo. En estos términos se había desarrollado el diálogo *intermedial* entre la pintura *Lady Lilith* y el soneto “Body’s Beauty”, escrito en el marco del propio lienzo:

Cuéntase de la primera mujer de Adán, Lilith,
(la bruja a quién amó antes de recibir el regalo de Eva)
que sabía su lengua engañar antes que la serpiente
y su pelo embrujado fue el oro primigenio.

Inmóvil permanece; joven, mientras se hace viejo el mundo;
y sutilmente contemplativa de sí misma,
hace que miren los hombres la red brillante que va tejiendo,
hasta que corazón y cuerpo y vida en ella quedan presos.

La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde
podremos encontrar, oh Lilith, aquél a quien no engañen
tus perfumes, tus suavísimos besos y tus sueños tan dulces?

²⁹² El miedo a la sífilis (enfermedad de la que se creía transmisora a la mujer) explica en parte la misoginia finisecular. Junto a ello, existen otras circunstancias que explican el fenómeno: el temor masculino al nuevo papel de la mujer en la vida pública, la alarma ante los movimientos feministas, la intensa presencia social de la prostitución y finalmente, la filosofía antifeminista de Schopenhauer, Nietzsche, Nordau o Weininger (Bernheimer, 2002: 105-106; Domínguez González, 2009: 85-99; Bornay: 2016: 16-17). Bernheimer ilustra la esquizofrénica imaginación masculina de la época con la creencia en las *pétroleuses*, mujeres partidarias de la Comuna que en los últimos días de la revuelta de mayo 1871 habían bailado sobre la sangre de las víctimas (2002: 105). Nótese aquí como, también en el ámbito de las creencias populares, el mito de Salomé poseerá marcada influencia.

Ah, en el mismo momento en que ardieron los ojos del joven en los tuyos,
tu embrujo lo penetró, dobló su erguido cuello
y estranguló su corazón con uno solo de tus cabellos de oro
(Rossetti, 2001: 177).

A lo largo de sus representaciones finiseculares, la figura de Salomé se revestirá de los arquetípicos atributos de la mujer fatal devoradora de hombres. Así lo había prefigurado Heine en su retrato de la Esfinge, y lo propio hará Rossetti en su particular oda a Lilith, primera mujer y antecesora de Eva (Eteessam Párraga, 2009: 230-236; Bornay, 2016: 25-30), que incluía todos los códigos típicos de la feminidad fatal (pelo rojizo y tentacular, mirada embrujadora, mentirosa) (Praz, 1999: 374-400; Bornay, 2016: 113-116). Ciertamente, el imaginario femenino que abanderaba la Salomé finisecular no estaría exento de contrastes: la sexualidad desbordada (Domínguez González, 2009: 101-104) que veía Des Esseintes en la danzarina de Moreau, compartiría espacio con la belleza andrógina, manifiesta en la indefinición genérica de los personajes ideados por el pintor francés. Se completaba así en pintura la tradición literaria de la belleza estéril adorada por Baudelaire y Mallarmé y concretada por Swinburne en el ideal andrógino y en sus feminidades devoradoras (Allen, 1983: 121; Chaves, 2013a: 334; Diego, 2018: 47-49)²⁹³.

Con el tiempo, Huysmans reforzará esta dicotomía entre lo femenino y la androginia por medio de la oposición de figuras contrapuestas, en cuya relación, el dandi experimenta. Así, frente a la carnalidad con la que se describe a la princesa hebrea, Des Esseintes termina deseando otro tipo de placer erótico, en este caso originado del contacto con la androginia de Miss Urania:

Poco a poco, a medida que la iba observando, empezaron a surgir en su mente extrañas y singulares fantasías. La progresiva admiración que sentía por su agilidad y su fuerza, le llevó a imaginar que se estaba produciendo en ella un artificial cambio de sexo; la gracia y los remilgos de sus gestos femeninos se iban difuminando cada vez más; mientras que aparecía en su lugar el encanto ágil y vigoroso de un macho. [...] después de un periodo de vacilación y ambigüedad en el que se iba aproximando a la forma del andrógino, esta mujer parecía al fin aclararse y precisarse convirtiéndose por completo en un varón (Huysmans, 2012: 233).

De esta forma, la feminidad maligna de Salomé aparecerá superada por la indefinición sexual y la androginia (actitudes de raigambre romántica) (Chaves, 2013a: 184-186), así como por formas cercanas a la homosexualidad. Puede convergerse en este punto con la concepción de Gilbert Durand sobre el denominado mito de la *décadence*, extrapolándose en nuestro caso a la figura de Salomé.

²⁹³ La androginia resultará poetizada en varios de los provocadores poemas de Algernon Charles Swinburne, como puede apreciarse en "Fragoletta": "O Love! What shall he said of thee? / The son of grief begot by joy? / Being sightless, wilt thou see? / Being sexless, wilt thou be / Maiden or boy? // [...] Thy sweet low bosom, thy close hair, / Thy strait soft flanks and slenderer feet, / Thy virginal strange air, / Are these not over fair / For Love to greet?" (Swinburne, 2017: 190 y 192).

A través de la examinada mitificación decadentista, la princesa hebrea aúna, junto a aquellos motivos estructurales del mito (banquete de Herodes, danza, petición de la cabeza) una serie de mitemas más generales que engloban al discurso mítico en el decadentismo, y que posibilitan su funcionamiento al aportarle sustento estético e ideológico. Entre ellos, Durand (1989: 169-177) distinguía los siguientes: la subversión (ética, estética, ideológica, política), la desvalorización (*ennui*, *spleen* y otras formas de hastío como facetas de la *crisis de Fin de Siglo*²⁹⁴) (Cerezo Galán, 2003: 41-61), el sentimiento de declive en cualquiera de sus manifestaciones crepusculares (muerte, enfermedad), la *mujer fatal*, el renunciamiento al amor normativo, y la muerte por decapitación y sus sucedáneos (desmembramientos, castración). Cada uno de estos mitemas laten en la estructura mítica de Salomé, otorgándole cada uno de ellos nuevas significaciones en clave decadentista. Con todo ello, el mito no dejaría de representar facetas “desviadas”, formas de rebeldía e insumisión a la sociedad, que se manifestaban por ejemplo con la ruptura de las formas amatorias canónicas (Paglia, 2006: 707-708; Correa Ramón, 2012: 46-47; Bornay, 2016: 321-340). Hacia los “neutros encantos” del “infernial arquetipo” andrógino que también poetizará Amado Nervo (1952: 1323) y antes de él, Albert Samain y Eugenio de Castro²⁹⁵, se inclinará más tarde un dandi heredero de Des Esseintes y Dorian Gray, el duque de Fréneuse. Concretamente, el héroe de Lorrain

²⁹⁴ Cerezo Galán estudia el origen de la “crisis de Fin de Siglo”, así como sus implicaciones políticas, sociales, ideológicas y filosóficas. En definitiva, la “muerte de Dios” (2003: 321-323) causó una crisis del lenguaje sin precedentes que marcaría a su vez el inicio de las poéticas modernas (2003: 467-481).

²⁹⁵ El poema “L’Hermaphrodite” (*Au jardin de l’Infante*, 1893) de Albert Samain desarrollará de forma explícita el ideal enunciado en el título de la composición: “[...] su postura es elástica, sus pezones eréctiles / provocando el deseo de una unión imposible. / Es el monstruo exquisito que se ve sobrehumano / en el cielo de formas más sutiles y extrañas” (Samain, 1994: 117). El hermafrodita también será poetizado por Eugenio de Castro, partiendo desde el nacimiento de la figura mitológica (de Hermes y Afrodita) hasta su desgraciada muerte debida a los problemas identitarios del héroe, que no podrá sobrellevar la unión de dos sexos en un solo cuerpo (Castro, 1914: 115-120).

en *Monsieur de Phocas* situará su ideal andrógino²⁹⁶ en una estatuilla de Astarté²⁹⁷ (2004: 246-247), cuya mirada de ónice enloquecerá al protagonista. Este hierático ídolo recibía así el reflejo fatal de la Salomé construida por Huysmans y que luego retomaría Oscar Wilde, cimentando la consagración del mito decadentista por Europa e Hispanoamérica.

2.2.3.4.2. LA CONSOLIDACIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO: EL CASO OSCAR WILDE

Ya solo gusto de las cosas extrañas²⁹⁸.
(Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*)

En la última década del XIX, mucho camino había recorrido ya Salomé en su andadura hacia la mitificación (Blackmer, 2016: 6) decadentista. Por ello, no resulta extraño que el drama que Oscar Wilde dedicaba a la princesa hebrea poseyera, en apariencia, pocos elementos originales. En este sentido, Mario Praz consideraba la tragedia wildeana como una suerte de pastiche de obras anteriores (Praz, 1999: 543-551), hecho que las ironías características del irlandés ya se habían apresurado a reafirmar: “Por supuesto que yo plagio. Es el privilegio del hombre que sabe apreciar las cosas. Nunca leí la *Tantation de Saint Antoine* de Flaubert sin firmar con mi nombre al final de ella” (Ellmann, 1990: 435).

²⁹⁶ El dandismo culmina en la androginia como actitud de libertad sexual: “La androginia será un decidido intento de la nueva masculinidad por situarse en un lugar de elección; en un lugar donde la caracterización sexual tradicional pierda su validez. En la medida que el dandi se hace a sí mismo re-construyendo sus coordinadas vitales -haciendo de sí mismo una obra propia, una especie de complejo de autogeneración-, la búsqueda de la indefinición no es sino una demostración histórica de que el género es una construcción social. Fuera de las concepciones monolíticas que pretenden encarcelar al hombre en una conducta y a la mujer en otra, el dandismo es un movimiento no suficientemente glosado de libertad sexual. Su carácter reivindicativo reside precisamente en la individualización a ultranza que hace de sus propias opciones: él es una pancarta viviente, todo él es protesta y reivindicación” (Domínguez González, 2009: 153). Lejos de los géneros normativos se situaba ya Gautier en *Mademoiselle de Maupin*: “Insensiblemente iba perdiendo la idea de mi sexo y apenas recordaba, de tarde en tarde, que era mujer. [...] En verdad, ninguno de los sexos es el mío: no tengo ni la sumisión imbécil, ni la timidez, ni las pequeñeces de la mujer, ni tampoco los vicios de los hombres, ni su repelente crápula, ni sus brutales implicaciones: soy de un tercer sexo que aparte que aún no tiene nombre, que está por encima o por debajo, más defectuoso o más refinado, inferior o superior; tengo el cuerpo y el alma de una mujer, la mente y la fuerza de un hombre, y tengo demasiado o no lo suficiente de uno y otro como para no poder acoplarme con ninguno de los dos” (2007: 332-333).

²⁹⁷ La diosa asirio-babilónica Astarté (o Ishtar) poseerá una importancia capital entre las figuraciones de la mujer fatal decadentista, cuyo imaginario hundía sus raíces en la poderosa *Astarté Syriaca* (1877) de Dante Gabriel Rossetti (Manchester Art Gallery) (Lucie-Smith, 1991: 42-43), cuya exégesis realizará también en forma de poema (Metken, 1982: 91). El protagonismo de Astarté llegará a numerosos autores decadentistas (Bornay, 2016: 166-170), a la literatura de Lorrain en *Monsieur de Phocas* o a Isaac Muñoz (*Los ojos de Astarté*, 1911). Lorrain resume recoge gran parte de la significación que esta figura tuvo en el decadentismo: “la Astarté de Cartago y de Tiro se llama también, en los bosques de la India, la diosa Kâali. Encarnación de los abrazos de amor, simboliza también los abrazos asesinos y estrangula en la secta de los Thuge a sus fanáticos, los Thugs, los famosos brahmanes estranguladores de Delhi” (2004: 246).

²⁹⁸ Traducción de Almudena Montojo, en *Las amistades peligrosas* (10ª ed.), Madrid: Cátedra, 2013.

Aunque fuera de forma sarcástica, el autor no dejaba de aludir aquí al proceso de “autodesvelamiento” del sentido mitopoético, en una tradición literaria “entendida como algo transmitido más que creado” (Wunenburger, 1994: 45). En su *Salome*, además de inspiraciones directas, Wilde recibía el influjo de la “cuenca semántica”²⁹⁹ (Gutiérrez, 2012: 135-136) del imaginario decadentista que impregnaba su tiempo (Cansinos Assens, 1919a: 78-79). En esta etapa, resultarían trascendentales los contactos con personalidades como Mallarmé, Gide, Merrill, Schwob, Lorrain o Louÿs, que también realizarían en su obra sendas figuraciones de la *feminidad fatal*³⁰⁰. En esta atmósfera, la *Salome* wildeana se construye a través de intertextos continuos que derivan en ocasiones de estos autores, resultando un hipertexto pleno (Genette, 1989: 17), constituido en base a hipotextos que sufren múltiples relecturas al final del proceso mitopoético.

En las anteriores declaraciones del propio Wilde se insinúa ya uno de los hipotextos fundamentales de su obra: Flaubert y su *Hérodias*, cuyo influjo se recalcaba desde las primeras reseñas a la obra wildeana en la prensa de la época³⁰¹. A esta fuente se sumaría Heine, conectando con *Atta Troll*³⁰² en el sentimiento amoroso motor de la tragedia, que evolucionará hacia la lujuria heredada de la Salomé de Huysmans, así como del imaginario femenino decadentista (Praz, 1999: 378; Bornay, 2016: 119-125). Entre el resto de las fuentes hipotextuales (Donohue, 1994: 86; Gertner Zatin, 2016a: 4), pudieron encontrarse las *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue, de donde se extraería mucho del componente irónico en el tratamiento de los personajes (Praz, 1999: 551), y sobre todo del poema *Hérodias* de Mallarmé, conocido por Wilde a través de la cita de Huysmans en el capítulo XIV de *À Rebours*. Este contacto con el poeta francés se

²⁹⁹ La raigambre de esta “cuenca semántica” se aprecia en Wilde desde un período tan temprano como el año 1875, cuando el autor cursaba sus estudios en Oxford. En esta época ingresaba en la logia masónica Apolo, haciendo su primer comentario conocido sobre la muerte de Juan el Bautista y por extensión, del mito de Salomé: “He oído que San Juan Bautista fue el fundador de esta orden. Espero que emularemos su vida, pero no su muerte. Quiero decir que debemos conservar la cabeza” (cit. por Ellmann, 1990: 63).

³⁰⁰ A este respecto se ha analizado la obra de Mallarmé y se mencionarán ejemplos significativos de Lorrain más adelante. Baste ahora subrayar el caso de Marcel Schwob, amigo de Wilde y uno de los primeros lectores de su *Salome* (Ellmann, 1990: 398), que en “La insensible” (*Le Livre de Monelle*, 1894) evocará indirectamente la figura de Salomé y motivos del mito, como la decapitación (Schwob, 2008: 105-110).

³⁰¹ Una reseña anónima en *Pall Mall Gazette* (8717, LVI, 27 febrero 1893) hablaba sobre el tema, después de recalcar la poca originalidad que se apreciaba en la obra. Entre los maestros de Wilde se mencionaba a Gautier, Maeterlinck, France y sobre todo a Flaubert: “[...] if Flaubert had not written ‘Hérodias’, ‘Salomé’ might boast an originality to which she cannot claim. She is the daughter of too many fathers. She is a victim of heredity. Her bones want strength, her flesh wants vitality, her blood is polluted. There is no pulse of passion in her. There is no freshness in Mr. Wilde’s ideas; there is no freshness in his method of presenting those ideas”.

³⁰² Según Linda Gertner Zatin, Oscar Wilde conocería el *Atta Troll* a través de la traducción inglesa de Thomas Selby Egan (London, Chapman and Hall, 1876), tal y como se mencionaba en el número de *Punch* correspondiente al 7 febrero 1891 (2016a: 4).

estrecharía a partir de 1891, cuando Wilde asistió a algunos de sus *mardis*³⁰³ (Ellmann, 1990: 391-396). De la *Hérodiade*, así como de la Cleopatra de Gautier y la *Salammbô* de Flaubert, recoge Wilde la pureza fría del personaje femenino, al tiempo que revisa la “Hérodias” flaubertiana para enriquecerse de los detalles históricos anejos al episodio bíblico. Sin embargo, a diferencia de Flaubert, Wilde concentra su obra en los momentos posteriores al banquete, lo que equivaldría a la tercera sección del relato fuente (Zagona, 1960: 124). Ello otorgará a la tragedia mayor unidad dramática.

Poco después de la publicación de *À Rebours* en junio de 1884, Wilde se encontraba en París, iniciando su luna de miel con Constance Lloyd. En este momento, el autor irlandés leería con gozo la novela de Huysmans, encontrando el libro, según declaraba al *Morning News*, como “de los mejores que he leído en mi vida” (Ellmann, 1990: 298). Semejante atracción por el conocido como “breviario de la decadencia” (Symons, 1908: 139) se reflejó directamente en su obra, pasando a influir de forma determinante a Dorian Gray (inspirado por los vicios descritos por el libro³⁰⁴ que le presta su mentor lord Henry Wotton) y a su concepción de la figura de Salomé, que deberá mucho a la écfrasis de las pinturas de Moreau del capítulo V de la novela. Con ello, Wilde asumía el imaginario de perversidad femenina y “desviación sexual”, entrevista en otras partes de la obra, como en las referentes a la homosexualidad y a la indefinición andrógina³⁰⁵. Pero todavía se conocen más incentivos para la imaginación wildeana, entre los que destacó el conocimiento de la *Salomé* (1867) de J. C. Heywood, extenso poema dramático reimpresso en 1888 y que Wilde reseñaría ese mismo año en la *Pall Mall Gazette* del 15 de febrero.

³⁰³ Aunque la *Salome* de Wilde se gestara en su estancia parisina de 1891, el autor irlandés había ideado su composición antes de su llegada a París, tal y como confesó a George Nathaniel Curzon y a Wilfrid Scawen Blunt. Así, en 1890, el autor anunciaría que escribiría sobre Salomé, confesando ante la contemplación de una pintura de la danzarina que esa figura era “La bella donna della mia mente” (Ellmann, 1990: 396-397).

³⁰⁴ Todo parece indicar que el libro que lee Dorian Gray sea *À Rebours* de Huysmans. Sin embargo, como afirma Ellmann, Wilde no cesa de jugar al despiste, valiéndose de las alusiones a *Studies in the History of the Renaissance* (1873) de Walter Pater. Por otro lado, en el primer esbozo de la novela, Wilde titularía el libro que lee su héroe como *Le Secret de Raoul*, de Catulle Sarrazin (mezclando en este autor imaginario los nombres de Catulle Mendès y Gabriel Sarrazin); al mismo tiempo, el nombre de Raoul procedía de la protagonista de *Monsieur Venus* de Rachilde (Ellmann, 1990: 370-371). Todo ello no hace más que advertir hasta qué punto Wilde asumía la tradición decadentista en los fundamentos de su novela.

³⁰⁵ El gusto de Des Esseintes por los seres andróginos resulta paradigmática en su atracción por una acróbata de circo: “Era Miss Urania, una americana de cuerpo bien plantado, piernas ágiles, brazos de hierro y músculos de acero. [...] Poco a poco, a medida que la iba observando, empezaron a surgir en su mente extrañas y singulares fantasías. La progresiva admiración que sentía por su agilidad y su fuerza, le llevó a imaginar que se estaba produciendo en ella un artificial cambio de sexo; la gracia y los remilgos de sus gestos femeninos se iban difuminando cada vez más; mientras que aparecía en su lugar el encanto ágil y vigoroso de un macho” (Huysmans, 2012: 233).

Entre las variaciones míticas que introdujo el poema de Heywood destacaba la relectura del motivo del beso a la cabeza cortada, presente ya en Heine pero modificado en el texto del poeta norteamericano: “La contribución de Heywood fue hacer que ella realizara este acto antes de convertirse en un fantasma, mientras aún vivía” (Ellmann, 1990: 397). Sin embargo, el conocimiento del mito por parte de Wilde superaba con creces la presencia del hipotexto de Heywood:

El conocimiento de Wilde de la iconografía de Salomé era inmenso. Se quejaba de que la Salomé de Rubens pareciese, a sus ojos, ‘una maritornes apoplética’. Por otro lado, la Salomé de Leonardo era excesivamente incorpórea. Las de otros, como Durero, Ghirlandaio y Van Thulden eran insatisfactorias por ser incompletas. A la celebrada Salomé de Regnault la consideraba una mera ‘gitana’. Solo Moreau le satisfacía, y le gustaba citar la descripción de Huysmans de las pinturas de Moreau. Estaba ansioso por visitar el Prado para ver cómo la había pintado Stanzioni y Tiziano³⁰⁶ [...] (1990: 398).

Semejante concentración de estímulos pictóricos intensificaría la obsesión de Wilde por la figura de Salomé en su otoñal estancia parisina de 1891, en la que, según su amigo Enrique Gómez Carrillo, llegaba a mencionar a la princesa cada día (Ellmann, 1990: 399; Gómez Carrillo, 2011: 322). En este estado, los encuentros con el mito no dejaban de sucederse, como la visita al Moulin Rouge junto a Stuart Merrill, en la que asistieron a la danza de una acróbata rumana, o la contemplación en casa de Jean Lorrain del busto de una mujer decapitada. Ante esta imagen, al tiempo que Wilde demostraba sus hondos conocimientos del imaginario medieval, confesaba a Maeterlinck encontrar la figuración de Salomé, la venganza del Bautista por el crimen de la danzarina (Ellmann, 1990: 401).

Con estos antecedentes, la temática bíblica se iba perfilando cada vez más en la imaginación de Wilde. En primer lugar, las imágenes de las decapitadas le habían instigado al cultivo del motivo de la muerte de Salomé, que marcaría el primer título de la obra: *La decapitación de Salomé* (Gómez Carrillo, 2011: 325). Finalmente, Wilde desecharía este título, al igual que la idea inicial de su obra como extenso poema, para planear su formulación como pieza teatral en francés, que terminaba de redactar en diciembre de 1891 y que vería la imprenta en 1893³⁰⁷, ansiando el estreno con el

³⁰⁶ Esta galería de “Salomés” ha de matizarse; en primer lugar, actualmente se duda de que Leonardo pintara ninguna Salomé; el cuadro que tradicionalmente se atribuía al pintor italiano solía ser el de Bernardino Luini mencionado en apartados anteriores (§2.2.1). Sin embargo, durante el siglo XIX resulta frecuente la mención de la supuesta Salomé leonardesca, como también aparece en Balzac (§2.2.3). Por otro lado, no se conserva en el Museo del Prado ninguna pintura de Massimo Stanzione que represente la figura de Salomé; quizás Wilde pensara en la *Degollación del Bautista* (1635) del pintor napolitano.

³⁰⁷ La correspondencia de Wilde refleja cómo sus amistades más cercanas conocieron *Salomé* en primicia: uno de los primeros en recibir el texto inédito sería Pierre Louÿs (al que dedicaría la obra), en carta fechada en diciembre de 1891. Justo después de su publicación enviaría ejemplares a amigos como George Bernard Shaw (carta del 23 de febrero de 1893) (Wilde, 2005: 230 y 257-258).

protagonismo de su admirada Sarah Bernhardt³⁰⁸ (Ellmann, 1990: 400-401 y 430). Como es sabido, este deseo no pudo cumplirse: los preparativos del escritor y del escenógrafo Ricketts en 1892 para la *première* londinense de la obra chocaron con la prohibición estatal a su representación. Como había ocurrido ya con las óperas *Samson et Dalila* de Saint-Saëns y *Herodías* de Massenet, se impedía llevar a personajes bíblicos a escena (1990: 431). Por ello, el estreno no se produciría hasta el 11 de febrero de 1896, en el Théâtre de l'Oeuvre de París. A esta función podría asistir el controvertido ilustrador del drama en la edición inglesa de 1894, Aubrey Beardsley, pero no el propio autor, encarcelado ya en la prisión de Reading.

Enrique Gómez Carrillo narra además otros episodios vividos con Wilde el otoño de 1891, que también estimularían la creación wildeana; entre ellos, la tertulia en casa de Merrill en la que Rémy de Gourmont disertó con erudición sobre la leyenda bíblica. Ante ello, Wilde no pudo dejar de confesar al guatemalteco sus intenciones: “Gourmont se figura que sabe más que todo el mundo... Lo que acaba de decirnos es una verdad de profesor de Instituto... Yo prefiero la otra verdad... la mía... la del ensueño...” (Gómez Carrillo, 2011: 322). De esta forma, aun reconociendo las fuentes, Wilde se expresaba sobre la primacía de la imaginación frente a la historiografía en la creación de una nueva Salomé. Siguiendo y “completando” a Flaubert, la escena se ubicaba en el espacio orientalista, en una terraza conectada con la sala del festín del palacio de Herodes en la fortaleza de Maqueronte. Sin embargo, inmediatamente se distanciaba del novelista francés. Primero, Wilde reducía las tres partes de la narración flaubertiana a un único acto; ello conllevaría la supresión de numerosos personajes y episodios, sobre todo referentes a las intrigas de Herodías, la inestabilidad política del gobierno de Herodes y sus relaciones con Roma. No obstante, estas modificaciones no hacían que la obra perdiera equilibrio dramático, puesto que a su vez, esta forma de acto único puede dividirse en tres partes, atendiendo al cromatismo variable (Rodríguez Fonseca, 1997: 72-73): el blanco predomina en la primera, advirtiendo de la pureza de Salomé; el rojo predomina en la segunda, dominada por disputas en las que se empiezan a liberar las

³⁰⁸ A pesar de este deseo, no puede afirmarse con rotundidad que Wilde escribiera *Salomé* únicamente por Sarah Bernhardt. Esta idea ya resultaba desmentida por el mismo autor en carta del 1 de marzo de 1893 al editor de *The Times*: “El hecho de que la más grande actriz trágica viva viera en mi obra tal belleza que se apresuró a representarla, haciendo el papel de la heroína, a prestar al poema el resplandor de su personalidad, y a mi prosa la música de su voz musical... todo esto fue, como es natural, y siempre será, fuente de orgullo y placer para mí, y espero con exquisita impaciencia ver a Madame Bernhardt interpretar mi obra en París, ese vívido centro del arte, donde a menudo llegan a estrenarse dramas religiosos. Pero mi obra no se escribió en absoluto para esa gran actriz. Jamás he escrito una obra para un actor o una actriz y nunca lo haré. Tal trabajo es para el artesano de la literatura, no para el artista” (Wilde, 2005: 261).

pasiones, al tiempo que se presagian los crímenes que se sucederán, y la tercera se sepulta en la oscuridad, después de la decapitación y la muerte de Salomé.

En la obra de Wilde el trasfondo histórico se reduce a un ruido de fondo que acompañaba la trama principal, organizada en esta ocasión en torno al protagonismo de Salomé. De esta forma, a pesar de reunirse todos los motivos del mito desarrollados en la literatura y la pintura de siglos anteriores (banquete de Herodes, relación incestuosa entre Herodes y Herodías, danza, juramento de Herodes, petición de la cabeza del Bautista, decapitación) (Pimentel, 1996: 38), el impulso definitivo en la revitalización mítica venía aparejada de la reinterpretación de la heroína. Pero aunque Salomé heredara el ropaje de la *mujer fatal* decimonónica (herencia de Gautier, Baudelaire, Flaubert, Swinburne, Mallarmé y Huysmans), la figura se enriquecía de nuevas significaciones fruto de la poética wildeana, cuya figuración de la feminidad también bebía de Walter Pater y su interpretación de la *Gioconda* en *Studies in the History of the Renaissance* (1873):

Es una belleza extraída del interior, y cada una de sus células es receptáculo de singulares pensamientos, fantásticos sueños y exquisitas pasiones. [...] Pues todos los pensamientos y la experiencia del mundo parecen haber quedado grabados en ella, a través de su poder para refinar y dar expresión a la forma exterior, la brutalidad de Grecia, la lujuria de Roma, el misticismo de la Edad Media, con sus ambiciones espirituales y amores imaginarios, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia. La Gioconda es más vieja que las rocas entre las que se siente; como el vampiro, ha estado muerta muchas veces y conoce los secretos de la tumba; se ha sumergido en los mares más profundos y aún conserva su agonizante luz; ha intercambiado exóticos tejidos con los mercaderes orientales; y como Leda fue madre de Helena de Troya, y como santa Ana, madre de María; [...] Es evidente que podría considerarse a la Mona Lisa como la encarnación del sueño antiguo y como el símbolo de la idea moderna (Pater, 1999: 132-133).

De esta forma, la visión de la extensa tradición de Salomé por parte de Wilde se filtrará a través de la interpretación de Pater de la belleza leonardesca, que iniciará toda una moda en el decadentismo (Praz, 1999: 449-454). En esta visión de lo femenino, “receptáculo de singulares pensamientos” y “exquisitas pasiones”, se escondía un gusto por lo maligno de raigambre baudelaireana (Gaunt, 2002: 69), que ya analizaba Lorrain en su comentario a la Salomé wildeana, aparecido el mismo día del estreno de la tragedia. La danzarina, “buveuse de sang et la fleur vénéneuse du festin du Tétrarque [...], créature de luxure et de perdition” (1896: 2), representaría un prototipo de feminidad imperante en todo el Fin de Siglo que convergía con la exégesis de la Salomé de Moreau realizada por Huysmans: ambas figuraciones resultan sincretismos de culturas y mitos, ídolos indefinidos del Mal.

Uno de los aspectos distintivos de la obra wildeana, con el que comienza a separarse de las primeras fuentes evangélicas, se muestra en el simbolismo de la tragedia, cuya fuerza motriz aparece ocupada por la luna (Cansinos Assens, 1919a: 49-51; Rodríguez Fonseca, 1997: 85). Se halla aquí otro de los más importantes puntos de anclaje

de Wilde con la tradición mítica, en concreto con los textos analizados de Banville y Mallarmé, asumiendo el ya descrito mitema de la identificación de Semele-Ártemis (Ramos Gay, 2003: 325; Morales Peco, 2008: 284-289; Campbell, 2015: 180-190; Ortiz Olivares, 2015: 47-49; Cashford, 2018: 193-195). En cualquier caso, el símbolo lunar, “femenino y mortuorio” (Revilla, 2007: 369), funciona en la tragedia como espejo (Cansinos Assens, 1919a: 50; Dijkstra, 1994: 395; Rodríguez Fonseca, 1997: 85) en el que se mira y se proyecta Salomé:

¡Qué gusto ver la luna! Parece una moneda chiquitita. Se diría una diminuta flor de plata. Es fría y casta la luna... Estoy segura de que es virgen... Tiene la belleza de una virgen... Sí, es virgen. Nunca se ha mancillado. Nunca se ha entregado a los hombres como las otras diosas (Wilde, 2013: 65).

Así, a través de su contemplación en el espejo del astro, Salomé se describe a sí misma, representando el objeto una suerte de instrumento reproductor de la vanidad del personaje (Gállego, 1991: 104-106), así como de su “imagen virginal” (Chaves, 2013a: 355). Sobre el hipotexto mallarmeano, Wilde hará explícito de esta manera el carácter inviolado e indómito de Salomé en tanto que nueva figuración de la diosa lunar (Cansinos Assens, 1919a: 54; Paglia, 2006: 128).

Por su parte, el resto de los personajes también distinguen a Salomé cuando miran la luna, como declara Herodes: “¡Qué rara está esta noche la luna! [...] una mujer histérica que va buscando amantes por todas partes. También está desnuda. Completamente desnuda. Las nubes intentan vestirla, pero ella no quiere” (Wilde, 2013: 87). A su vez, al principio de la obra, el paje percibe semejantes imágenes: “Mira la luna. ¡Qué rara parece! Se diría una mujer que sale de la tumba. Parece una mujer muerta. Se diría que está buscando muertos” (2013: 53). Así, a través de la estética decadentista y su delectación por la muerte, se advierte del deseo voraz que se despertará en Salomé a lo largo de la obra, convertirse en la arquetípica mujer histérica finisecular³⁰⁹, en una vampira devoradora (Morales Peco, 2008: 288 y 292). Ahora bien, y pese al esteticismo wildeano, los moldes decadentistas no se muestran vacíos de significación: la asimilación Salomé-luna obedece a la significación funeraria de la diosa lunar³¹⁰ desde las civilizaciones arcaicas (Álvarez de Miranda, 1963: 41-42). Estas implicaciones onerosas resultarán actualizadas en el drama wildeano mediante los augurios que perciben los personajes

³⁰⁹ Como señala Elaine Showalter (1987: 145-147), cualquier actitud de rebeldía de la mujer en el Fin de Siglo (coincidiendo a su vez con el apogeo de los movimientos feministas) era catalogada como histérica, la enfermedad nerviosa femenina por excelencia según Charcot (1987: 148).

³¹⁰ En palabras de Álvarez de Miranda, “para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende. [...] Por esto mismo en muchas religiones arcaicas las divinidades lunares son al mismo tiempo divinidades funerarias y ctónicas” (1963: 41).

masculinos de la obra, sobre todo Herodes, cuyo convaleciente poder se verá aún más en entredicho por la feminidad. Entre estos signos proféticos, los aleteos del ángel de la muerte y el reflejo de la luna que se torna roja como la sangre³¹¹ (Wilde, 2013: 115), anunciarán el crimen final.

Entre las consecuencias de esta concentración significativa en el personaje de Salomé se aprecia su primacía actancial (Pimentel, 1996: 54). En este sentido puede entenderse la principal innovación de Wilde en el discurso mítico; junto al proceso de reunión de todos los mitemas, se inician mecanismos de reformulación mítica tales como la llamada “reescritura por adición de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492). Así, partiendo del esquema básico evangélico que constituye el hipotexto principal (mediatizado por las fuentes de Flaubert, Huysmans o Heywood), la acción resultará impulsada por vez primera en un drama por la princesa, dejando de funcionar como instrumento al servicio de Herodías. Se marcaban así diferencias sustanciales con la narración de Flaubert (Cansinos Assens, 1919a: 44) y con la tradición histórico-bíblica que recogiera Anatole France en 1892³¹². A su manera, Wilde proyectaba un modelo distinto:

Porque yo no concibo a Salomé inconsciente, sirviendo de mudo instrumento. ¡No! Sus labios, en el cuadro de Leonardo da Vinci, hacen ver la crueldad de su alma. Es necesario que su lujuria sea infinita y su perversidad sin límites. [...] Es la Salomé consciente, la que mató para saciar su sed de venganza, la virgen loca y sanguinaria (Gómez Carrillo, 2011: 323-324).

Esta Salomé “consciente” poseerá tal grado de “perversidad” sobre todo por la libertad de sus actos y el predominio de su subjetividad (Gilbert, 1983: 142-144), elementos desconocidos en cualquier figuración de la princesa bíblica anterior a Huysmans, con la salvedad de la versión mítica de Heine.

Salomé es dueña de su destino. Ya no es juguete de su madre, instrumento de venganza, sino mujer que actúa movida por la pasión y el deseo. Un deseo que ella provoca en los demás, pero que la adolescente del comienzo de la obra desconoce y que descubre en la figura de Jokanaan sin poder explicar su origen ni prever sus consecuencias. Un deseo que la arrastra hasta lo prohibido, hasta la destrucción y la muerte (Doménech, 1994: 63).

³¹¹ Wilde demuestra aquí su conocimiento de la literatura decimonónica precedente en lengua inglesa: este velamiento sangriento de la luna como signo de la catástrofe final aparecía ya en el final de “La caída de la Casa Usher” (*Burton’s Gentleman’s Magazine*, 1839) de Edgar Allan Poe, cuando el protagonista huye aterrado del espacio ominoso al tiempo que la fantasmal mansión (junto con sus enfermos habitantes, antecedente inequívoco de la *décadence* finisecular) se hunde a sus espaldas (2007: 352-353).

³¹² La versión narrativa del episodio de la decapitación del Bautista que publicaba Anatole France en la *Revue Hebdomaire* del 28 de mayo de 1892 bebía sustancialmente de las fuentes históricas, los Evangelios y la versión flaubertiana: “Herodíades comprendió que, sin una ayuda extraordinaria, no obtendría la cabeza del Bautista. Su fatigada belleza no era muy potente para convencer a aquel Herodes envejecido. Hacían falta otras armas. Por fortuna tenía a su hija, la hija de su primer matrimonio, Salomé, bella como en otro tiempo su madre” (France, 1907: 610).

La autonomía del personaje precipitará la acción, a través de la petición de la cabeza cortada del Bautista, no ya para ser entregada a la venganza de su madre sino para su propio disfrute, para saciar así, al igual que la Cleopatra de Gautier, su sed de sensaciones nuevas³¹³. Pero antes de este punto climático, en *Salomé* se activan otros elementos motrices, como el deseo de los personajes (Bernheimer, 2002: 125; Martínez Victorio, 2010: 603-604), expresado por medio de la mirada, de cuyo peligro los personajes se advierten continuamente.

La importancia motriz de la mirada, presente ya en las obras de Moreau³¹⁴, se constituye sobre todo en su poder de establecer relaciones entre los personajes, lo que posibilita a su vez nuevas implicaciones simbólicas. En este sentido, Bram Dijkstra analizaba la oposición entre Salomé y el Bautista como enfrentamiento entre materialismo e idealismo (1994: 396), entre la necesidad de ver y ser contemplada y la voluntad (no exenta de ironía) de cerrar los ojos para percibir realidades superiores (Gilbert, 1983: 156). Por otro lado, en sus imprecaciones, el Bautista compara a Salomé con un basilisco, y ciertamente, la princesa mata con la mirada, como hace con el joven sirio, que se suicida enloquecido cuando ella no responde a su amor. Sin embargo, la seducción a través de la mirada (otro de los elementos arquetípicos de la feminidad fatal del XIX desde Heine), no funciona con el profeta que, incardinado al mundo espiritual-masculino, termina rechazando la tentación³¹⁵ (Cansinos Assens, 1919a: 252) y se niega a mirar o a ser mirado por Salomé (Wilde, 2013: 75). Sin embargo, el mecanismo trágico

³¹³ Pese a la dependencia del mito finisecular de Salomé con la Cleopatra de Gautier (Praz, 1999: 381), merecería la pena detenerse sobre las correlaciones concretas entre Gautier y Wilde, admirador de la obra del francés hasta el punto de utilizar parte del prólogo de *Mademoiselle de Maupin* en su prefacio a *The Picture of Dorian Gray* (1890), una suerte de manifiesto esteticista. Sin embargo, su hiperestésica Salomé descende también de Cleopatra en su *ennui* inicial (típico de los personajes femeninos decimonónicos) (Bornay, 2016: 69), que buscan alterar por medio de la experimentación de nuevas sensaciones: “Cleopatra, por su parte, invocaba también a la diosa Hathor. Le pedía un placer nuevo, una sensación desconocida; lánguidamente recostada en su lecho, solo pensaba en que el número de sentidos es muy limitado, en que los refinamientos más exquisitos dan rápidamente paso al disgusto, y que a una reina le cuesta mucho trabajo ocupar su jornada. Probar venenos en esclavos, hacer luchar a hombres con tigres o gladiadores entre sí, beber perlas fundidas, comerse una provincia, todo eso es insípido y vulgar” (Gautier, 1965: 235).

³¹⁴ Ortiz Olivares destaca la importancia de la mirada en la obra de Moreau: a través del Udjat egipcio, la danzarina de la *Salomé dansant* posee la visión de todo lo que existe, por eso cierra los ojos, que solo abrirá como demostración “del poder destructor de la mirada”, ante la cabeza decapitada de Juan en *L’Apparition* (2020: 94).

³¹⁵ En este sentido analiza Cansinos Assens las implicaciones del rechazo a Salomé por parte del Bautista: “Así el Bautista, negándose a formar el efímero monstruo doble que la cópula a que Salomé le incita, representa la victoria del sexo viril que desde los tiempos, rehusó la copa del amor o la manzana -esa manzana que en toda la antigüedad fue símbolo de la atracción física- y da forma plástica, perdurable y anticipada, a ese amor espiritual y místico, cantado por el otro Juan y que tuvo su expresión en los ritos, más o menos enigmáticos, de los caballeros templarios y en general de las órdenes del monaquismo nazareno” (1919a: 252).

de la mirada ha funcionado: observar a la mujer fatal sólo ha generado destrucción; por ello, el Tetrarca concluye: “No deberíamos mirar ni las cosas ni las personas. Sólo hay que mirar en los espejos. Porque los espejos no nos muestran más que máscaras³¹⁶” (Wilde, 2013: 123). Después de la decapitación, Herodes añade aterrizado: “Estoy seguro de que va a ocurrir una desgracia. [...] apagad las antorchas. No quiero mirar las cosas. No quiero que las cosas me miren. Apagad las antorchas. ¡Ocultad la luna! ¡Ocultad las estrellas!” (2013: 134). Aparece así en síntesis perfecta todo el juego de elementos simbólicos, la dicotomía mirar/ ser mirado y el funcionamiento especular de la luna, reflejo de Salomé y anuncio de desgracias futuras.

Ante el deseo y sus trágicas consecuencias, la mejor opción resulta negarse a mirar, cerrar los ojos a lo material-corrumpido, y encaminarse al mundo de lo ideal intangible. Sin embargo, los personajes de Wilde no llegan a alcanzar este estadio; en el mundo moderno secularizado no queda sino llegar al ideal a través de lo visible, ya sea por medio de la estetización o por la experimentación con la materia. Siguiendo el modelo de Huysmans, Wilde construye en su obra múltiples vías de búsqueda de sensaciones refinadas. La exquisitez de estos estados de experimentación llevará a nuevas concepciones de erotismo, contrario a las formas amatorias codificadas por la sociedad victoriana. Ante ello, Aubrey Beardsley no podía menos que sentirse interesado al hacer su relectura del mito en sus ilustraciones a la edición de inglesa de la obra en 1894. Observando ilustraciones como *The Woman in the Moon* [Fig. 15], aparecen claves para la interpretación de estas nuevas versiones del mito, construidas como simbiosis entre lo gráfico y lo literario, constituyéndose así un *iconotexto* pleno (Pimentel, 2003: 207): “¡Qué rara está esta noche la luna! [...] Se diría una mujer histérica, una mujer histérica que va buscando amantes [...]. También está desnuda. [...] Las nubes intentan vestirla, pero ella no quiere” (Wilde, 2013: 87). Partiendo de este hipotexto, Beardsley emparenta a su vez a Salomé con las diosas lunares (Gertner Zatlín, 2016b: 17), al tiempo que produce su reescritura en filiación al imaginario finisecular (desnudez, histeria femenina) (Dottin-Orsini, 1993: 150) tratado a través de un estilo japonista (Gertner Zatlín, 2016b: 18). Pero además, la luna, medio velada por las nubes que coronan la ilustración,

³¹⁶ La importancia de la máscara en la poética wildeana se clarifica en *The Decay of Lying* (1891): “Lo cierto es que lo único interesante de la gente de la buena sociedad [...] es la máscara que lleva cada uno de ellos, no la realidad que se oculta detrás de la máscara. Es una confesión humillante; pero todos estamos hechos igual. [...] Antes o después, se topa uno con ese hecho terrible y universal llamado naturaleza humana” (Wilde, 2012: 70). Así justifica Wilde su elogio a la mentira (a la imaginación), por lo que el juego con la máscara no resulta sino la conformación y la defensa de una identidad (o realidad) ficcional.

ofrece la clave de la nueva mirada que exige la obra, la necesidad de traspasar las apariencias y entrar en el símbolo.

El ansia de novedad wildeana confluirá en las aludidas formas de erotismo alternativo, que también se aprecian en los andróginos personajes de ilustraciones como *John and Salome* [Fig. 16]. Esta indefinición genérica (Bernheimer, 2002: 133) resulta otra de las formas en que el amor convencional (tanto en manifestaciones reproductivas, codificadas socialmente, como en su vertiente romantizada) se invierte, entendiéndose entonces como impulso *perverso*³¹⁷ (Dollimore, 1992: 104 y 175-182; Correa Ramón, 2012: 37-38). De esta manera se consideraban en la época prácticas como la homosexualidad (Donohue 2010: 127-128; Correa Ramón, 2012: 47-48). Así se explica que Wilde y Beardsley estetizaran en grado sumo el cuerpo masculino, elevado a menudo por encima del femenino³¹⁸, como se aprecia en la propia declaración amorosa de Salomé. En este punto, la princesa hebrea comienza a conquistar plenamente su autonomía actancial:

¡Yokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. Tu cuerpo es blanco como las nieves que duermen en las montañas de Judea y descienden a los valles. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo [...] ni los pies de la aurora que pisan las hojas, ni el seno de la luna cuando se acuesta sobre el seno del mar [...] Tus cabellos se parecen a racimos de uvas negras que cuelgan de las vides de Edom [...]. No es tan negro el silencio que mora en los bosques. No hay nada en el mundo tan negro como tu pelo. [...] Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil. Como una granada cortada por un cuchillo de marfil (Wilde, 2013: 78-80).

Este parlamento, emparentado intertextualmente con las imágenes amorosas del *Cantar de los Cantares*³¹⁹, en forma de “alusiones directas” (Pimentel, 2017: 181) pero

³¹⁷ A principios del siglo XX se generalizaron las concepciones freudianas de *aberración* o *perversión*, entendidas de forma doble: “a) transgresiones anatómicas de los dominios corporales destinados a la unión sexual; o b) detenciones en aquellas relaciones intermedias con el objeto sexual que normalmente deben ser rápidamente recorridas en el camino hacia el fin sexual definitivo [reproductivo]” (Freud, 1985: 19). Por su parte, Jonathan Dollimore realiza una sugerente definición de *perversión*, entendiendo que el concepto supone tres factores de importancia: “1) an erring, straying, deviation, or being diverted from 2) a path, destiny, or objective which is 3) understood as a natural or right -usually right because natural (with the natural possibly having a yet higher legitimation in divine law). [...] perversion as an internal deviation, and hence to its destabilizing dynamic” (1992: 104 y 124).

³¹⁸ Aparte de su homosexualidad y su defensa del esteticismo, algunas de las declaraciones de Oscar Wilde en sus conversaciones con Enrique Gómez Carrillo denotaban abiertamente la misoginia del autor de *Salomé*: “El primer deber del hombre es ser hermoso... ¿No le parece a usted? -Yo no encuentro hermosas sino a las mujeres. -¿Cómo puede usted decir eso!... Las mujeres no son nunca hermosas... Son otra cosa, son bonitas si usted quiere, son magníficas cuando están ataviadas con gusto y cubiertas de joyas; pero hermosas no... La hermosura es un reflejo del pensamiento y del alma, que ilumina el rostro” (Gómez Carrillo, 2011: 308-309).

³¹⁹ Muchas de las imágenes empleadas por Salomé en su declaración amorosa al Bautista proceden del *Cantar de los Cantares*: “¡Qué bella eres, amor mío, / qué bella eres! [...]// Tus labios, cinta escarlata, / y tu hablar todo un encanto/ Tus mejillas, dos cortes de granada, / se adivinan tras el velo (4, 1-3). El *Cantar de los Cantares* nutrió de imágenes eróticas la literatura occidental, pasando por los casos paradigmáticos de la mística y San Juan de la Cruz (Olmo Lete, 2008: 125-130) y el más desconocido de Isaac Muñoz en

atravesado por el tamiz decadentista-esteticista en su “anhelo de belleza” (Villena, 2002: 16), pasa a la obra de Beardsley para desarrollar una “confrontación de miradas” (Gertner Zatlín, 2016b: 23). De esta forma, el ilustrador reconstruye el motivo de la mirada: la actitud reacia del Bautista a mirar a la tentadora de la obra wildeana cambia en las ilustraciones. Así, el profeta parece ceder a la tentación, pues a pesar del desafío que se aprecia en su ceño fruncido y en la rígida posición corporal, las líneas ondulantes de los ropajes acaban confluyendo. En línea con el debilitamiento de los géneros que diagnosticaba Weininger, Yokanaán llega a someterse, incluso a feminizarse (Martínez Victorio, 2010: 600), como se aprecia en su larga cabellera y la postura de su cuerpo, más femenina que la caricaturesca Salomé, inserta en la estructura especular en la que se confrontan ambas figuras (Bernheimer, 2002: 130-133). Beardsley reinterpreta (como a la inversa hiciera Huysmans en su descripción ecfrástica de la *Salomé* de Moreau) el texto de Wilde y amplifica las imágenes de “monstruosidad” y a través de la *androgenización* de la mujer (Reyero, 1996: 251-252; Diego, 2018: 93-94 y 99; Ortiz Olivares, 2015: 54-70), que domina sobre el hombre, finalmente sublimado³²⁰.

Ante la negativa del profeta a unirse con la princesa, Salomé despliega su poder de seducción, con el objetivo de poseer al Bautista, aunque sea a través de Herodes, que, por deseo de Herodías, lo ha encarcelado en una cisterna. La vía de conseguir este objetivo se alcanza por medio de la danza, otro de los motivos centrales del esquema mítico³²¹, recreada en el drama mediante la escueta acotación: “Salomé baila la danza de los siete velos” (Wilde, 2013: 117). De esta forma, después del alud de representaciones pictóricas del baile de la princesa, ahora se prefería una simple sugerencia orientalista, introduciéndose el motivo de la danza de los siete velos³²² que Beardsley reinterpreta en

el Modernismo, con una sugerente relectura del libro bíblico en el *Libro de Agar la Moabita* (incluido en *Libro de las Victorias*, Madrid, Gregorio Pueyo, 1908) (Correa Ramón, 1997: 106-117).

³²⁰ Estas mutaciones genéricas se hallaban ya en *À Rebours*, en el encuentro con Miss Urania (notas 231 y 246): “después de haberla visto inicialmente como una hembra, y después de un período de vacilación y de ambigüedad en el que se iba aproximando a la forma del andrógino, esta mujer parecía por fin aclararse y precisarse convirtiéndose por completo en un varón. [...] llegó a sentir la sensación de que él mismo se estaba afeminando [...]” (Huysmans, 2012: 233).

³²¹ El motivo de la danza fatal se halla también en *Une nuit de Cléopâtre* de Gautier. Aquí, Cleopatra danza ante los asistentes del banquete que cierra la novela, antes de asesinar al enamorado Meiamun: “Cleopatra quería deslumbrar a su víctima voluntaria y sumirla en un torbellino de voluptuosidades vertiginosas, embriagarla, aturdira con el vino de la orgía, para que la muerte, aunque aceptada, llegase sin ser vista ni comprendida” (Gautier, 1965: 255).

³²² Uno de los primeros antecedentes de la danza de los siete velos se encuentra en los bailes de la diosa babilónica Ishtar, que descendió al inframundo e interpretó una danza en cada una de sus siete puertas para recuperar a su amado Tammuz (Husain, 1997: 114-115; Kultermann, 2006: 195; Blackmer, 2016: 10). La entrada a la esfera del submundo por parte de diosa resultará así en completa desnudez, despojada de sus vestidos (Baring y Cashford, 2005: 257). Merece destacarse además la densa simbología del número 7, vinculado tradicionalmente con la perfección (siete días, siete esferas celestes, símbolo de la eternidad para

The stomach dance [Fig. 17]. La carnalidad excesiva de esta danzarina crearía uno de los puntos de choque entre los dos artistas³²³, manifestando Wilde su preferencia por el estilo bizantino de Moreau; para el irlandés, la naturaleza de la danza resultaba más metafísica que las picantes ilustraciones (Ellmann, 1990: 435). No extrañaría si esta ofendida actitud contuviera una de las habituales imposturas de Wilde, en tanto que también en el drama (como ocurría en la obra de Mallarmé y Huysmans) asistimos al motivo del desvelamiento (Showalter, 2010: 144-148). Así, el velo se ha llegado a identificar con el himen (2010: 145) que, al desaparecer, muestra el despertar de la sexualidad descontrolada que la misógina sociedad finisecular combatía³²⁴.

Extremado el deseo hasta puntos máximos, al final de la danza solo puede suceder el momento climático de la pasión amorosa, en el que Salomé pedirá la cabeza de Yokanaán para, aunque sea en la muerte, poder poseerlo. Después de las primeras reticencias de Herodes, al estar obligado por su promesa, el Tetrarca accede finalmente a las peticiones de la danzarina, que se fundirá con el amado (Pimentel, 1996: 57):

¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. [...] Pero ¿por qué no me miras, Yokanaán? [...] Ya lo ves, Yokanaán, yo sigo viva y tú, tú estás muerto y tu cabeza me pertenece. Puedo hacer con ella lo que quiera. [...] Yokanaán, tú has sido el único hombre que he amado. Todos los demás me inspiran asco, pero tú, tú eras hermoso. [...] Todavía te amo, Yokanaán. Solo te amo a ti... Tengo sed de tu hermosura. Tengo hambre de tu cuerpo. Y ni el vino ni las frutas pueden aplacar mi deseo. [...] Ni los ríos ni las grandes aguas podrían apagar mi pasión por ti. Yo era una princesa, y tú me despreciaste, yo era virgen, y tú me desfloraste. Yo era casta, y tu llenaste mis venas de fuego... [...] Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte. [...] (Wilde, 2013: 132-133).

Aquí se reúnen todos los elementos axiales del drama, entre los que se sitúa la mirada y la particular dinámica del deseo. Concretamente, Salomé declara haber superado su nubilidad desde el momento de contemplar al Bautista, ser idealizado y finalmente

los egipcios, del acabamiento cíclico del *Sabbat*, clave del Apocalipsis, séptimo día de la Creación, clave de perfección para los cristianos y musulmanes) (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 941-947).

³²³ Cuando Wilde vio la ilustración de Beardsley para *The Studio* inspirada en su *Salomé*, había redactado una dedicatoria para el artista, que actualmente se conserva en un ejemplar de la edición francesa de la obra: “For Aubrey: for the only artist who, besides myself, knows what the dance of seven veils is, and can see that invisible dance” (Gertner Zatlín, 2016a: 3). Sin embargo, al concluirse todas las ilustraciones para la edición inglesa de *Salomé* (Elkin Mathews & John Lane, 1894) Wilde se había quejado de la forma de representar el baile. “Mi Herodes es como el Herodes de Gustave Moreau, envuelto en sus joyas y penas. Mi Salomé es una mística, una Santa Teresa que venera a la luna” (cit. por Ellmann, 1990: 435).

³²⁴ En su fundamental retrato de la Europa finisecular, Zweig refiere el clima de “represión sexual”, como pilar de la nueva sociedad burguesa: “Nuestro siglo [...] consideraba la sexualidad como un elemento anárquico y, por lo tanto, molesto, que no se ajustaba a su ética y no era un tema apto para sacarlo a la luz del día, porque cualquier forma de amor libre o extramatrimonial iba en contra de la ‘decencia’ burguesa. [...]. Si no se podía eliminar la sexualidad, como mínimo debían procurar que no fuera visible dentro de su mundo moral” (2014: 99-100).

sublimado. Convertida la cabeza del amado en objeto estético carente de vida³²⁵ (tal y como hará posteriormente la vampira de Delmira Agustini³²⁶ en Hispanoamérica), Salomé realiza su deseo supremo en la unión necrófila con el decapitado. Se extrema de esta forma la dicotomía decadentista entre Eros y Tánatos (Litvak, 1979: 100-108): se invierten las prácticas amorosas socialmente aceptadas y se transforma el amor de la Salomé heineana en “erotismo nefando” (Cansinos Assens, 1919a: 65), en instinto *perverso* que llega a la estetización del crimen erótico (Litvak, 1979: 86) y amplifica la belleza romántica y su gusto en la “voluptuosidad del dolor” (Heine, 2015b: 167).

¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre? Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre... Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca (Wilde, 2013: 134).

Desarrollado así el motivo del beso a la cabeza cortada, Wilde recuerda el hipotexto heineano, al tiempo que produce su relectura en el paso del Romanticismo al decadentismo. Frente a las ansias de unión de la heroína de Heine, la princesa wildeana termina gozando de la perversión, inmersa en su desafiante acto necrófilo. Por otro lado, la delectación del beso al miembro muerto no deja de percibir un sabor amargo, interpretado por el psicoanálisis como el semen desprendido de “la víscera genésica [...] circuncidada” (Cansinos Assens, 1919a: 47 y 247). Bajo estas claves psicoanalíticas podría entenderse la decapitación como castración (Freud, 1973: 2697; Pedraza, 1991: 224-226; Kristeva, 2014: 110) y la testa sangrienta como falo.

Este momento climático de la tragedia será representado por Beardsley en *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan* [Fig. 14], relectura del motivo de la aparición de la cabeza del Bautista representado por Moreau. Aquí, la flotante Salomé observa desafiante la cabeza cortada, coronada de un ondulante cabello meduseo al igual que la danzarina, descendiente directa de la tradición decadentista que sublimaría Delville y la poesía de Baudelaire y Swinburne³²⁷. Por otro lado, despojado el Bautista del aura de santidad

³²⁵ No resultaría arriesgado analizar la unión necrófila en Wilde como particular praxis de su estética opuesta a lo real (a la vida). En este sentido reflexionaba el propio escritor en una carta de junio de 1890: “Si existieran [mis personajes] no valdría la pena escribir sobre ellos. la función del artista es inventar, no levantar acta. [...] La vida, con su realismo, siempre estropea el asunto del arte. El placer supremo de la literatura es hacer realidad lo inexistente” (Wilde, 2012: 192).

³²⁶ V. §3.9.4. El ansia esteticista de lo natural que resultará paradigmático en Delmira Agustini ha de cifrarse en esta tradición, partiendo de Wilde y de Huysmans en el conocido episodio en el que el dandi Des Esseintes acaba matando a una tortuga, que no puede soportar la abigarrada decoración en oro y piedras preciosas al que ha sido sometido su caparazón (Huysmans, 2012: 166-170).

³²⁷ El citado dibujo de Jean Delville *L'idole de la perversité* (1891) muestra explícitamente la sexualizada feminidad medusea, con el cabello serpentino que heredería la obra de Beardsley, quien pudo beber también de Swinburne y su “Laus Veneris” (*Poems and Ballads*, 1866): “Ah, no como ellos, sino como almas mató/

aportada por los Evangelios y la patrística (aludida en la representación de Moreau), criminal y víctima ascienden al ámbito lunar, extraño a la naturaleza divina-solar del profeta³²⁸. A la vez, comienza a funcionar la dinámica especular (Gilbert, 1983: 159) repetida en la tragedia, por la cual los géneros llegan a confundirse de forma *perversa* (Donohue, 2010: 128-129). No obstante, otros elementos simbólicos pueden indicar el sexo de los personajes, como la pluma de pavo real que emerge de los pies de la princesa flotante (usualmente interpretada como vulva) o el lirio fálico que nace de la sangre blanca del bautista (culmen de la estetización, que contrasta con el negro del fondo) (Gertner Zatin, 2016a: 165). Dejando al margen otras imágenes sin relación aparente con la tragedia wildeana³²⁹, Beardsley concluiría las representaciones de Salomé en este clímax. Sin embargo, el esquema mítico no termina sino en el ajusticiamiento del “monstruo” (Wilde, 2013: 133), el castigo a la sexualidad *desviada* y “transgresora” (Villena, 1999: 101), a la feminidad que comienza a emanciparse de la sociedad patriarcal (Martínez Victorio, 2010: 599-600). En última instancia, aquí reside el peso del crimen que introduce la catarsis en la tragedia (Cansinos Assens, 1919a: 65). Por este motivo resulta necesario eliminar a la mujer *perversa*, para restablecer así el orden anterior (Carroll, 2005: 410-413). No obstante, este último acto no significaría una muerte efectiva de Salomé; en última instancia, la tragedia había glorificado un ideal estético³³⁰ (superior a la realidad social) que también cristalizaría en *The Sphinx (The Spirit Lamp, 1894)*, otra heredera de la poesía de Heine³³¹ y de la “Bestia monstruosa” de Huysmans (2012: 179), nueva formulación de la Belleza decadentista.

ya, por amor de quien lo conquistó, / que oían, teniendo sus labios sobre sus ojos, / silbar en sus cabellos
sierpes inesperadas” (cit. por Praz, 1999: 429).

³²⁸ Enredado el personaje en la perversidad de la figura fatal, Wilde y Beardsley borran la divinización del profeta, su tradicional ascendencia celeste-solar, resaltada de alguna forma por Moreau en *L'Apparition* (Pimentel, 1996: 53) y advertida ya desde la identificación evangélica de Juan con Elías: “Aquel mensajero no era otro que el profeta Elías, el cual, según una creencia muy extendida, iba a descender muy pronto del cielo, donde había sido arrebatado, para disponer a los hombres, por medio de la penitencia, al gran advenimiento y reconciliar a Dios con su pueblo” (Renan, 1989: 171-172). El “Cantique de Saint Jean” de Mallarmé había poetizado también la naturaleza solar del Bautista: “Le soleil que sa halte / Sournaturelle exalte / Aussitôt redescent / Incandescent” (Mallarmé, 2006: 32).

³²⁹ Entre ellas, podría citarse *Salome on a Settle, Maîtresse d'Orchestre*, que recordaría la inspiración wagneriana inseparable de la obra de Beardsley o las versiones de *The Toilette of Salome*, que llegan a declarar las fuentes manejadas, encabezadas por Baudelaire (Gertner Zatin, 2016b: 33-34 y 50-51).

³³⁰ Así se expresa Donohue: “Far from having been defeated, it is she who has defeated the patriarch; it is she who will live in myth and legend, and in the imaginations of all who have seen her dance” (2010: 134).

³³¹ La edición de 1839 de *Buch der Lieder [Libro de las canciones]* de Heine introducía un extenso poema como prólogo, en el que se poetizaría la paradigmática imagen romántica de la Esfinge: “A la puerta, una Esfinge: forma horrible / y bella al par; amable y pavorosa: / el cuerpo y garras, de león temible, / el busto y seno, de mujer hermosa. // El ansioso deseo centellea / en sus inquietos ojos penetrantes; // sus rojos labios, que el deleite arquea, // sonríen satisfechos y triunfantes (Heine, 1885: 4). La versión wildeana de *The Sphinx* representa “la consagración de Wilde como poeta simbolista”, al tiempo que desarrolla el

El análisis comparado entre la literatura de Wilde y las imágenes de Beardsley muestra más correlaciones que diferencias. Ambas obras comulgan con el espíritu de *épater le bourgeois*, buscando provocar a la moral victoriana, actitud inexistente en las pinturas “arqueológicas” de Regnault o del propio Moreau (Gilbert, 1983: 136-138). Al mismo tiempo, ambas persiguen una misma meta estética en su afán de negar la Naturaleza. La Salomé wildeana es “como una paloma que se hubiera extraviado... Como un narciso agitado por el viento... Parece una flor de plata” (Wilde, 2013: 63). Este anhelo de artificio también se encuentra en Beardsley, en su necesidad de retorcer las formas y ornamentar el espacio superando la realidad. Carece de importancia que algunos de los diseños de Beardsley no posean un correlato específico en el texto, puesto que lo que se pretendía era alcanzar un “self-created world” (Gilbert, 1983: 147-148), independiente y superior a la realidad contemporánea³³². Si en el esteticismo que Wilde heredaba de Gautier y teorizaba en *The Decay of Lying* (1891), Wilde renegaba de la mimesis en el arte, Beardsley hará lo mismo en sus versiones de Salomé, cimentando una tradición mítica de la no cesarían de hacerse eco numerosos autores posteriores.

2.2.3.4.3. REFLEJOS DE OSCAR WILDE Y REVISIONES DEL IMAGINARIO FINISECULAR

Entre los destinatarios en recibir los potentes influjos de Wilde en sus versiones míticas de Salomé se encontraban figuras como Eugénio de Castro. El poeta portugués, uno de los máximos cultivadores de las tendencias parnasianas y simbolistas en la Península,

imaginario femenino decadente ya poetizado en *Salome* (Villena, 1999: 101-103): “Desde un ángulo oscuro de mi cuarto, durante más tiempo del que soy capaz de imaginar, / una bella y silenciosa Esfinge me acecha en la penumbra movediza. // [...] Déjame tocar esas zarpas curvadas, amarillo marfil, y agarrar / la cola que como un monstruoso áspid se enrolla en tus patas de terciopelo. // Un millar de gravosos siglos te pertenecen, mientras yo apenas he visto / una veintena de veranos mudar el verde por la librea chillona del otoño. // Pero tú sabes leer los jeroglíficos en los grandes obeliscos de granito, / y has hablado con los basiliscos y has mirado a los ojos a los hipogrifos” (Wilde, 1999: 238-239).

³³² Ello no implica que el esteticismo represente un mero escapismo; como declaraba Wilde en *The English Renaissance of Art*, el artista era irremediamente hijo de su tiempo (2012: 40 y 42). Este juicio no representaría un obstáculo para que, en tanto que abanderado del Arte por el Arte, Wilde postulara la necesidad de la perfección artística en tanto que superadora de la realidad: “el arte solo se expresa a sí mismo. Tiene vida independiente, igual que el pensamiento, y se desarrolla según sus propias normas. [...] Lejos de ser fruto de su época, suele estar en oposición directa con ella, y la única historia que conserva para nosotros es la de su propio progreso”. En este sentido, Wilde remataba su ensayo defendiendo la primacía de la fantasía: “la mentira, la expresión de las cosas falsas y bellas, constituye el verdadero objetivo del arte” (Wilde, 2012: 98-100). Según Ellmann, “El arte ya no sería degradado por la política, la economía, la ética o la religión. Ya no serían tachados de frívolos o fútiles. La degeneración era regeneración. Con astucia y elocuencia, Wilde devolvió al arte el poder que los poetas románticos habían reclamado para él, capaz, nuevamente, de legislar sobre el mundo” (1990: 357). Así, superando la “vulgar realidad de los hechos” y la “vieja chocha” naturaleza para sustituirla por el artificio (Huysmans, 2012: 142-144), se antecedió a las poéticas modernistas hispánicas y su configuración de la “moral estética” (Rodríguez y Salvador, 1986: 25-35), una evolución del “esteticismo místico” de cuño simbolista (Bowra, 1951: 10).

dedicaría un extenso poema a Salomé, que se publicaba por vez primera en *Salomé e outros poemas* (Coimbra: Livraria Moderna de Augusto d'Oliveira, 1896). Revisando la trayectoria del autor de *Oaristos* (1890), no extraña su acercamiento al mito, habida cuenta de su contacto directo con el simbolismo del círculo de Mallarmé en sus viajes a París (Álvarez, 2007: 14). El conocimiento de semejante ambiente literario explica la intertextualidad latente en su largo poema sobre la princesa hebrea, que no deja de advertir, tanto en la estructura motívica como en el carácter de la heroína, ecos de las obras de Flaubert, Mallarmé y Wilde. Asumida la tradición mítica y mirando los textos evangélicos, Castro recoge los motivos principales del mito bíblico (encierro del Bautista, danza de Salomé, decapitación del profeta mediante la sugerencia de Herodías), así como la ambientación espacial en el banquete de cumpleaños de Herodes.

Desde un punto de vista general, la estructura poemática ofrece detalles de interés, que la diferencian al tiempo de las versiones míticas precedentes. Así, lejos de la indefinición inacabada de Mallarmé, de la férrea distribución tripartita del relato de Flaubert o de la composición en un acto de la tragedia wildeana, Castro opta por un planteamiento cuatripartito. En la primera sección, la voz lírica poetiza a Salomé en un entorno natural; en la segunda parte, ya en el palacio de Herodes, Salomé descansa su hastío junto a Flavia, su maestra de baile, quien realiza una alabanza de la princesa que abrirá a una prolija ensoñación de la joven, que se torna entonces sujeto poético. La tercera sección se centrará en la relación entre Salomé y el Bautista, mientras que la última parte recreará el episodio de la danza y la decapitación durante el banquete de Herodes. Esta inusual segmentación, lejos de fomentar la diversidad de personajes, profundiza la primacía de Salomé; como en la obra de Wilde, la joven hebrea representa el eje de toda la composición, en torno a ella giran todos los personajes y situaciones desarrolladas.

Este hecho supone la variación fundamental en su relación con los hipotextos de Flaubert (cuya narración se centraba sobre en Herodías y el gobierno de Herodes) y Wilde (que recogía también el deseo coral de los personajes por Salomé). Por su parte, Castro se centra en la danzarina desde los primeros versos:

Grácil, inclinada sobre los hacecillos
de junco verde en que se apoya,
Salomé echa de comer a los pececillos,
que en la piscina son relámpagos de joya,
[...]
¡Cómo resplandece la hija de Herodías,
de su jardín entre las bermejas flores!
Corre por toda ella un sudor de pedrerías,
un murmullo de colores...

(Castro, 1910: 423-424)³³³.

A pesar de que Salomé ocupa el centro de la composición, el portugués reescribe el mito en la recepción del texto de Wilde desde el inicio, al preferir el espacio del jardín (como hiciera Moreau en alguna de sus pinturas) [Fig. 13] sobre la terraza del palacio herodiano, posibilitando así mayor detalle en la descripción del personaje. No obstante, no se llegará a la introspección, ni interesa al poeta la recreación de la naturaleza: “Sale del jardín la infanta: el calor la sofoca” (1910: 424). Así, Salomé se dirige inmediatamente al interior del palacio, donde se refugia del exterior en el entorno del artificio. De esta forma, bajo la atracción de la poética parnasiana y el imaginario de la “mujer joya” desarrollado por Baudelaire, Moreau o Mallarmé, en el desarrollo de la estetizada heroína interesa sobre todo el hallazgo de efectos visuales y cromáticos, en busca de la sensorialidad del poema. Sobre ello hablaba ya en 1921 Carmen de Burgos:

De su naturaleza aristocrática nace el culto a la forma, que necesariamente se ha de aliar a la sensibilidad. Hay en toda su poesía una mezcla de valores pictóricos y ritmos, armónicamente acordados, como una sinfonía de color en un solo tono (1921: 43).

Así ha de entenderse la poética de Castro en su retrato de Salomé, bajo los presupuestos parnasianos que apuntaba ya Gautier en *Émaux et camées* (1852), uniéndose la voluntad de cincelar el verso y alcanzar la musicalidad junto con la búsqueda de la imagen exquisita hasta llegar a los procedimientos sinestésicos de la “Symphonie en blanc majeur”.

La nota parnasiana se complementa en la poesía de Eugénio de Castro con el inevitable imaginario decadentista “baudelaireano” (Gómez Carrillo, s.a: 232) y su plasmación del poder femenino a través de la animalización³³⁴ y prácticas cercanas a la zoofilia (Bornay, 2016: 295-306; Dijkstra, 1994: 282-293). Así, sin llegar a extremos, no

³³³ En todos los casos, se cita por la traducción de Ricardo Baeza (en *Prometeo* III, 19, 1910) recogida en la bibliografía, pero se introducen modificaciones para eliminar oscuridades en la comprensión del poema (sobre todo en cuanto a puntuación) y se elimina la acentuación de preposiciones tan habitual en la época.

³³⁴ Enrique Gómez Carrillo resume la trayectoria poética de Castro: “Todo el Universo le pertenece. Su cerebro amplio y sutil lo comprende todo, su oído lo oye todo, sus ojos lo ven todo. De ahí la infinita variedad de su obra. De ahí que, después de haber dicho los esplendores de la materia y la adoración de la carne, a la manera de los griegos, su musa se haga católica y recite, en *Horas*, sus oraciones imitadas del español; de ahí que después de *Belkiss*, la soberbia, aparezcan sus poemas Bodelerianos [sic]; de ahí, en fin, que después de hablar, por labios de su *Rey Galoor*, como un Hamlet envejecido, vuelva a la patria y en *Sylva* recoja los ecos de sus venerables abuelos los poetas lusitanos. Y en esta misma variedad, en este renovarse perpetuo, que es común a todos los poetas grandes de nuestra época, a los d'Annunzio, a los Regnier, a los Moreas; en esta inquietud, o mejor dicho, en esta sed ideal nunca saciada está la superioridad definitiva de Eugenio de Castro si se le compara con su rival, pues caminando así por todas partes ha vuelto al punto natal y ha cantado en ricas estrofas de factura digna de Camoens, el sereno, el dulce, el apacible cántico de su tierra, de su cielo, de su mar, de sus muertos y de sus santos” (s.a.: 232).

dejará de ilustrarse el dominio de la feminidad a través de la connivencia con los leones³³⁵ enjaulados de palacio. Análoga imagen aparecía ya en la *Hérodiade* de Mallarmé :

Le sais-je ? Tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,
Sous la lourde prison de pierres et de fer
Où des mes vieux lions traînent les siècles fauves
Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,
Dans le parfum désert de ces anciens rois
[...]
Les lions, de ma robe écartent l'indolence
Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer
(2006: 40-42).

A pesar del despojamiento anecdótico del mito (“antiguos reyes”) en base a la pureza de la imagen que persigue la poética simbolista, se aprecia aquí cómo la indolencia que satura al ambiente penetra en el ánimo de los leones, que contemplan mansamente a Salomé, “deidad ctónica” (“mis pies que calmarían el mar”) y elemento estético por antonomasia (Ortiz Olivares, 2020: 85).

Como ante una nueva Cibeles (2020: 88) (Herodías se identificaba ya con la diosa en el relato de Flaubert), las fieras se amansan con la presencia de Salomé también en el poema de Castro, contagiándose de la indolencia mallarmeana. Resulta sin embargo más explícito el portugués, y al tiempo que se vale de la imagen de la mano suave que empleaba el simbolista, rompe con la abstracción icónica del francés por medio de la carnalidad erótica que imprime el lamer de los leones:

Yérguense airados los leones, al escuchar los pasos.
Mas viendo á Salomé aplacan su furor
y, en movimientos laxos,
dan rugidos de amor.
[...]
Y, en tanto, Salomé, divinamente única,
por las rejas tiende sus manos plateadas.
Que los leones lamen, en lánguidos delirios,
creyendo que son lirios...
(Castro, 1910: 424).

Estas insinuaciones de connivencia entre la danzarina y los animales (notándose así el poder femenino, capaz de dominar a las fieras) se amplificará posteriormente a través de la recurrencia a otras *perversiones*, como el incesto. Se conecta así nuevamente el hipertexto con sus fuentes hipotextuales, sobre todo con Wilde y las referencias de su

³³⁵ A través de un recorrido por la pintura y la literatura finisecular, Bram Dijkstra muestra la recurrencia de figuraciones de la feminidad finisecular relacionada con multitud de animales, como leones, leopardos, osos, gatos o perros. Más conocidas son los paradigmáticos encuentros de la mujer con el cisne o la serpiente (Dijkstra, 1994: 292-332). Representa todo ello una muestra de las variadas apariencias de “la diosa monstruosa de la degeneración, una criatura del mal que gobernaba sobre todas las terroríficas bestias [...] que poblaban las pesadillas sexuales de los hombres” (1994: 324-325).

drama a las relaciones incestuosas entre Herodías y Herodes o el deseo que siente Herodes por poseer a su ahijada: “Salomé, ven a comer estas frutas conmigo. Me gusta mucho ver el mordisco de tus dientecitos en una fruta. Dale un mordisquillo a esta fruta, y luego yo comeré lo que dejes” (Wilde, 2013: 91). Esta relación incestuosa (solo insinuada en Wilde) parece realizarse en los sueños de Salomé en el poema:

Y, así, amé a mi padre, y de tal manera,
que cierta noche -nunca tal hiciera! -,
fui lasciva a buscarle a su lecho,
sin que él imaginase era mi pecho.

Mi sino al incesto me impelía.
Mi padre, dándome besos, desfloróme,
y arbusto me encontré al otro día,
Mirra llamado, pues le di mi nombre...
(Castro, 1910: 427).

Se produce así la incorporación de un nuevo mitema en el discurso mítico por parte de Castro, el paralelismo Mirra-Salomé³³⁶. Aparecen ahora nuevas significaciones míticas al tiempo que se produce el eclecticismo mítico (Primo Cano, 2010: 141); frente a la esterilidad y abstracción de la heroína mallarmeana, esta Esmirna-Salomé podría crear desde una relación opuesta a las normas sociales (incesto) un nuevo Adonis, en definitiva, un nuevo modelo de Belleza.

Adoptada la tradición decadentista, resultará filtrada y suavizada por Castro, apreciándose cierto poso de melancolía. A ello se refería ya Rubén Darío en su conferencia bonaerense de 1896³³⁷ sobre el portugués, y posteriormente también Carmen de Burgos y Amado Nervo, al describir su poética como “trémula de *saudades* y nostalgias” (Nervo, 1952: 36). Este tono melancólico habría de unirse con el *spleen* que padece Salomé, “de torpor quebrada” (Castro, 1910: 425) y que la impulsa a soñar, sumergida en una olorosa (recurriendo de nuevo a la sinestesia) atmósfera lunar. Se alude así a otro de los tópicos del mito (codificado a través de los paradigmáticos textos de Mallarmé y Wilde), en la mencionada identificación de la princesa con Ártemis-Selene: “Suavemente, por la ventana abierta, / entran aromas... y la luna pálida, ambarina, / cae

³³⁶ Mirra (Μύρρα) o Esmirna (Σμύρνα) era la hija del rey Tías de Siria, que fue impulsada por la cólera de Afrodita a mantener relaciones incestuosas con su padre durante doce noches. Cuando el rey se percató de que se estaba uniendo con su hija comenzó a perseguirla para matarla, pero por la protección de los dioses, esta se convirtió en el árbol que recibirá su nombre. Diez meses después, de la corteza nacería Adonis (Grimal, 2018: 7 y 175).

³³⁷ En 1896, Rubén Darío pronunciaba su conferencia sobre Eugénio de Castro en Buenos Aires, incluyéndola después en *Los raros* (1896): “Eugenio de Castro reconoce en uno de sus escritos cómo el fondo del alma portuguesa está impregnado de melancolía. Ciertamente, ese pueblo viril siente de modo hondo y particular el soplo de la tristeza. Los portugueses tienen esa palabra que indica una enfermiza y especial nostalgia, un sentimiento único, lleno de la más melancólica dulzura: ‘saudade’” (2016: 197).

de lleno sobre la infanta que despierta...” (1910: 427). Pero ni el despertar de Salomé aleja la melancolía. Ha de entenderse entonces este aspecto como una suerte de nuevo mitema con el que Castro produce trascendentales reescrituras o innovaciones mitémicas, como se aprecia en la relación entre Salomé y el Bautista.

Salomé ama a Juan,
más todavía que amara al león que murió;
pasa horas sin fin, henchida de emoción,
oyéndole discurrir sobre Jesús y el Cielo...
Luego, por la mañana, llévale de comer
manjares delicados, dignos de grandes reyes.
Dale flores a oler y vinos a beber;
y hasta dióle alguno de sus fúlgidos anillos...
Y el austero Precursor, el hijo de Isabel,
que andaba desnudo al sol, masticando raíces,
ama perdidamente el delicado anillo,
cuya piedra le dora las noches infelices...
(Castro, 1910: 428-429).

Lejos queda el desprecio que insinuara Heine (por ello la joven había enloquecido de amor) o los improperios de Yokanaan a la danzarina en la obra wildeana, para quien no deja de ser hija de Sodoma (Wilde, 2013: 81). En esta ocasión, más que aparecer la curiosidad morbosa de la heroína wildeana, Salomé admira al profeta y llega a cuidarlo en su encierro, gozando además de su amor. Por su parte, la fiereza desafiante del Bautista en su ascética cruzada espiritual llevará a la identificación con el león, elemento que se reiterará en versiones míticas posteriores, hasta las modernas puestas en escena del siglo XX [Fig. 33]. Enlaza Castro en cualquier caso con la melodramática tradición del amor correspondido pero imposible entre Salomé y el profeta, central en la *Hérodiade* (1881) de Jules Massenet³³⁸.

Las últimas tendencias parnasianas continuarán poetizando el deseo del Bautista por Salomé, que habrá de entenderse por tanto como nuevo mitema en el recorrido del mito posterior a Wilde. Así se aprecia en “La gloire de Salomé” (*Les braises du cendrier*, 1900) de Catulle Mendès :

Or, Salomé, vers la victime
D’Hérodiad, dit : « Pleures-tu
Pour quelque chose de l’abyme,

Vraiment ? » Mais le chef mort, battu
De bagues, la livide tête,
Souriant d’un rictus tortu,

³³⁸ V. §2.2.4.2. Resulta muy posible que Eugénio de Castro asistiera a alguna de las representaciones de *Hérodiade* durante sus primeros viajes a París. El estreno y gran éxito de la ópera de Massenet en París tendría lugar en el Théâtre Italien el 1 de febrero de 1884, manteniéndose en cartel hasta mediados de marzo y dando espacio a nuevas reposiciones en los próximos años.

Dit : « Salomé ! comme une bête
Si je pleure, c'est de penser
Que, venu trop tard à la fête,

Je n'ai pas pu vous voir danser ! »
(Mendès, 1900: 47-48).

Eliminado cualquier resto de trascendencia que quedara a la figura del Bautista, las versiones del mito posteriores a Wilde (y como se verá más adelante, también después de Laforgue, en clave paródica) incluso harán hablar a la cabeza muerta para expresar su admiración por la belleza de la danza, o en este caso, el desengaño doloroso del profeta por no poder haberla contemplado. De esta forma, Mendès se vale del mito para mostrar en clave parnasiana la primacía del arte sobre cualquier mensaje moral. Estos postulados no resultaban en ningún caso ajenos a la poética de Eugénio de Castro.

La última parte del poema del portugués concentra los motivos esenciales del mito ya señalados. Situando el eje temporal en el día del festín con el que se celebraba el cumpleaños de Herodes, aparece la danza de Salomé, inmersa en una atmósfera de un orientalismo abigarrado y asfixiante que recuerda a las pinturas de Moreau (Primo Cano, 2010: 143). Por otro lado, no se encuentra aquí la tensión dramática que construye Wilde a través de las reiteradas peticiones de Herodes, que, enfebrecido de deseo, pide a Salomé que dance para él (2013: 107-114). En la obra de Castro, el baile se inscribe como un elemento más del decorado orientalista, así como de la inexcusable estructura mítica.

De súbito, no obstante, todo calla:
por el fondo, aparece bailando Salomé.

Un zäimph lunar, leve como un relente,
cíñela, dejando ver su desnudez morena.
Ciega de sus anillos la luz resplandeciente,
y en ambas manos trae una pálida azucena
(Castro, 1910: 430).

Pese a lo sucinto de la descripción, relativa al final de la danza en el misterioso motivo del desvelamiento, pueden apreciarse restos de hipotextos como *Salammbô* de Flaubert, emulando Salomé a Tanit, cuyo manto sagrado o *zaimph*³³⁹ cubre a la diosa otorgando el poder a Cartago (Flaubert, 2007: 95). No obstante, también habrá espacio aquí para la reescritura: la flor de loto que porta la danzarina en *Salomé dansant devant Hérode* de Moreau se tornará aquí azucena, emblema arquetípico de pureza esencial (Chevalier y

³³⁹ Todo parece indicar que el término *zaimph* es un neologismo creado por Flaubert en *Salammbô* para denominar el velo sagrado de la diosa Tanit (Flaubert, 2007: 95). El origen de la palabra puede hallarse en el hebreo *tsāiph*, empleado a menudo en el Génesis (24, 65 y 38, 14-19).

Gheerbrant, 1999: 651; Cirlot, 2002: 103; Primo Cano, 2010: 143-144) y posible nuevo eco de la frígida virginidad de la feminidad mallarmeana.

Estas variaciones registran su punto álgido en el motivo de la decapitación del Bautista, con el que se cierra el poema. Después de la danza, Herodes ofrece a Salomé como premio otorgarle lo que desee, y ante las dudas de la joven, Herodías aconseja:

Pide que perezca,
si una gloria quieres tener como ninguna tenga;
aunque su muerte ahora te entristezca,
esa débil tristeza ha de pasar en breve:
el calor de los festines disipará tu llanto.
La añoranza es un fugaz aroma de violetas,
y el mundo sabrá, hija, que tu encanto
hace rodar por tierra cabezas de profetas.
Esa muerte dará un par de alas radiantes
a tu nombre; ¡andarás en pompas de victoria!
¡Si quieres tener una gloria que exceda a las más brillantes,
riega con sangre tibia las raíces de la gloria!
(Castro, 1910: 431).

Marcando un puente con las variantes bíblicas y patrísticas que recogería Flaubert, Salomé permanece como instrumento de la madre en sus ansias de vengarse de los insultos del profeta. Sin embargo, ello no significa que Salomé no posea entidad propia, puesto que en todo momento la joven expresa su amor por el Bautista. De esta forma, queda invalidado el motivo de la petición de la cabeza del santo; la princesa no puede desear la muerte del ser amado, sino más bien (como la dulce protagonista de la ópera de Massenet³⁴⁰) su salvación. Así, el motivo de la decapitación solo puede desarrollarse por el impulso criminal de Herodías, que tienta a Salomé con un nuevo aliciente: la gloria. Entre la dulzura nostálgica de la joven adolescente, pasando por el descubrimiento del amor y la perversión, hasta el triunfo de la *mujer fatal* anhelante de gloria podría trazarse el itinerario de la reescritura mítica de Eugénio de Castro.

Salomé e outros poemas muestra una apuesta de reformular el mito de Salomé en la Península Ibérica. Sin embargo, en absoluto puede cifrarse aquí el final de las figuraciones de la princesa hebrea en base a la poética decadentista y simbolista en Europa. En este sentido, las letras francesas parecían no experimentar cansancio alguno en poetizar a la hija de Herodías. Casi quince años después de que el joven Lorrain rindiera tributo a la Herodías de Heine en *La forêt bleue*³⁴¹, el controvertido dandi volvía

³⁴⁰ V. §2.2.4.2.

³⁴¹ V. §2.2.3.4.

a acercarse a Herodías, en esta ocasión, en *L'Ombre ardente* (1897)³⁴². Con el paso del tiempo, la poética parnasiana se había difuminado un tanto, dando paso al desarrollo del imaginario decadentista, compaginado con la devoción a Flaubert, maestro al que se rinde tributo desde la dedicatoria del poema “Hérodiás”. Huyendo de la confusión nominal ya analizada, se deja claro así que se poetiza en esta ocasión no a la danzarina sino a su madre, la poderosa esposa de Antipas de los *Trois contes*.

Reine des temps maudits, lys damné d'Israël
Juive aux instincts de louve, ensorceleuse d'homme,
Fleur de luxure éclore au cœur des vieilles Romes,
J'adore ton front bas et lâchement cruel.

La révolte du crime et la haine du ciel
Vivent dans tes yeux clairs et ta bouche qui saigne
Et, debout dans la pourpre errante qui te baigne,
Tu souris au trépas des mornes Ezéchiel,

Ta royale infamie est ton nimbe; et l'artiste,
Dans ta haine englobant le prophète Apre et triste
Qui blasphème ta gloire, ô femme d'Antipas,

Évoquera toujours la froide Hérodiás
Faisant en lourds rubis sur le plat d'améthyste
Luire, poindre et perler le sang de Jean-Baptiste
(Lorrain, 1897: 23).

La reescritura que Lorrain hace del personaje flaubertiano resulta manifiesta, optándose por asimilarlo al imaginario fatal decadentista sobre el que se sustentaba ya el mito de Salomé. Así, la intertextualidad con los maestros de la *décadence* resulta extrema, apareciendo desde el primer verso la presencia de las “femmes damnées”³⁴³ de Baudelaire (“reina de tiempos malditos”, “lirio réprobo de Israel”). Sobre esta figuración de la mujer maldita se continuará haciendo hincapié con los apelativos a la feminidad que siembran la primera estrofa (“loba”, “hechicera de hombres”, “flor de lujuria”), que se acompañan con atributos tópicos de la figura desde Heine, Rossetti y Swinburne: asaltada por el crimen y el odio, ojos claros y boca ensangrentada o el ansia de profanación y la sed de gloria. En este último sentido de anhelo de fama póstuma se aprecia una significativa similitud con la danzarina de Eugénio de Castro, en cuyos viajes parisinos habría contactado con los círculos de Lorrain.

³⁴² Por limitaciones de espacio y respondiendo a nuestro propósito comparatista, el acercamiento a la Salomé de Jean Lorrain en este trabajo resulta parcial, abordándose únicamente aquellos textos que plantean las reescrituras más interesantes del mito finisecular. Para un análisis minucioso de los incontables ecos de la figura bíblica en Lorrain ha de tenerse en cuenta el trabajo de Daniel Sangsue (1993: 33-54).

³⁴³ V. nota 272.

En los años siguientes, la figura de Herodías continuaría captando el interés del simbolismo francés, como se aprecia en el poema titulado “Hérode”, publicado por Albert Samain en *Le chariot d’or* (1900). Se partirá aquí del arquetípico espacio orientalista procedente tanto de Moreau como de las lecturas efrásticas de Huysmans:

Mortelle à voir, avec ses yeux diamantins,
Aux pourpres d’un couchant cruel, sous les portiques,
Hérodiade, au lent vertige des cantiques,
Ondule, monotone, en roulis serpentins
(Samain, 1904: 187).

Nuevamente, como en el caso de Lorrain, Herodías se beneficiará de características tradicionalmente atribuidas a Salomé, como los “ojos diamantinos” o el motivo de la danza. En cualquier caso, la versión mítica de Samain destaca sobre todo por profundizar sobre la figura de Herodes, que recoge la degradación del Tetrarca wildeano mezclando el estado de corrupción física de sus “chairs funèbres” con su agonía lujuriosa: “la vipère Luxure enlacer ses vertebres; / [...] il boit le sang qui brûle au bout des seins dressés” (1904: 188). Sobre este imaginario sangriento y alucinado ahondaría de forma más extensa Lorrain en *Monsieur de Phocas* (1901), nueva “Biblia del decadentismo” descendiente de *À Rebours* y de *The Picture of Dorian Gray* (Bernheimer, 2002: 118). Como en el caso de sus modelos, la trama de la obra se organizaba en torno a la búsqueda del ideal; en esta ocasión, el angustiado duque de Fréneuse se había enamorado de una mirada “destello de gema” (Lorrain, 2004: 18) en la que había encontrado la perfección de la Belleza suprema, y que se afanaba por volver a encontrar.

A través de las pesquisas de su héroe decadentista (en una suerte de itinerario vital hacia el autoconocimiento), Lorrain pasa a describir la Belleza ansiada. Como en Baudelaire, este objetivo se cifra en la “atracción por el abismo³⁴⁴” (2004: 38), que se concretará en la estetización del crimen (Litvak, 1979: 86), así como en la glorificación de modelos de perversión tales como la *mujer fatal*:

era la criatura de perdición execrada por los profetas, la eterna bestia impura, la niña nociva e inconscientemente perversa, que traga la médula de los hombres y engaña a los viejos reyes del deseo.

³⁴⁴ En su “Himno a la Belleza”, Baudelaire codifica el canon de Belleza decadentista: “¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales, / Belleza? Tu mirada, infernal y divina, / confusamente vierte los favores y el crimen, / y por esto podrías al vino compararte. // [...] Caminas entre los muertos, Beldad, de los que ríes; / el Horror, de tus joyas no es la que encanta menos, / y entre tus más costosos dijes, el Homicidio / en tu vientre orgulloso danza amorosamente// [...] ¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa, / ¡Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!” (Baudelaire, 2011: 141). Los moldes de este modelo de Belleza se encontraban en el Romanticismo, como ya advertía Praz con su concepto de “belleza medusea”, rastreable desde la novela gótica del XVIII y la obra de Victor Hugo: “La Muerte y la Belleza son dos cosas profundas / tan llenas de misterio y de espacio que parecen / dos hermanas igualmente fecundas / que poseen el mismo enigma y el mismo secreto” (Lorrain, 2004: 206).

¡Salomé! ¡Salomé!, la Salomé de Gustave Moreau y de Gustave Flaubert, fue su memorable imagen la que inmediatamente evocó la noche que Kranile surgió en escena, lanzada hacia delante como una pelota, y como una pelota rebotada en su desnudez de vampiro exacerbada de velos negros. [...] voluptuosa y mórbida, unas veces con extenuada gracia y con infinitas fatigas otras, parecía arrastrar el peso de una belleza culpable, de una belleza cargada de todos los pecados de los pueblos (Lorrain, 2004: 48).

Así representada, la exótica bailarina Izé Kranile (nueva encarnación de la Kuchiuk-Hanem flaubertiana) representa una nueva máscara de Salomé, que se recrea precisamente a partir del motivo de la danza. Partiendo de hipotextos declarados (Flaubert, Moreau) y no declarados, pero claramente perceptibles, como el capítulo V de *À Rebours* de Huysmans (“Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe”) (2012: 179) o la *Salome* de Wilde, Lorrain crea un nuevo retrato de la danzarina bíblica, aplastada por el peso del armazón mítico decadentista que la convierte en receptáculo de todos los pecados del mundo. Para identificar este carácter criminal, no podía dejar de retomarse el motivo de la decapitación del profeta:

Tout en tulle, légère et féroce, un grand peigne
Mordant ses crins d’or fauve et d’un air délicat
Du revers de sa main portant un grand plat
La tête de Pierrot, dont le front troué saigné,

[...]

La tête blême et veule avec ses larges plaies
À la tempe et ses yeux révoltés, dont deux taies
Sont les mornes regards, a pour nimbe un louis d’or.

Un louis... et sous son fin maillot taché de boue
Et de sang, Salomé, fille et sœur de la Mort
Rit à l’humanité, que ce que louis d’or bafoue
(en Sangsue, 1993: 45).

En este poema de las *Modernités* (1885) (con la lectura de *À Rebours* tan reciente), Lorrain retrataba a una Salomé plenamente consciente de su crimen en el afán profanador, que destruía la aureola del santo y rebajaba su nimbo sagrado a una cabeza de Pierrot primero y a un luis de oro posteriormente. Con la mención de la moneda, el poeta aludía además a la rechazada cotidianeidad que no se cesaba de ridiculizar, sobre la que preponderaba un escéptico utilitarismo comercial³⁴⁵.

³⁴⁵ Las sátiras de Lorrain a la realidad cotidiana resultan frecuentes en *Monsieur de Phocas*: “La vida moderna, lujosa, despiadada y escéptica, ha hecho que esos hombres y esas mujeres posean almas de cómitres o bandidos: cabezas aplastadas y venenosas de víboras, hocicos retorcidos y afilados de roedores, mandíbulas de tiburones y morros de cerdos, son la envidia, la desesperanza y el odio, y es también el egoísmo y es también la avaricia, que hacen de la humanidad un bestiario donde cada instinto bajo se imprime en facciones de animal” (Lorrain, 2004: 67).

Por encima de la denostada contemporaneidad se situaría el ideal de la “mujer joya”³⁴⁶ a la que pertenecían el imaginario recreado en *Monsieur de Phocas* y su polimorfa relectura del mito de Salomé. En este sentido, acercándose a la voluntad ecléctica de unión de civilizaciones con la que Moreau y Huysmans miraban a la danzarina, Lorrain llega a fusionar la princesa hebrea con la figura de Astarté³⁴⁷:

Lo que yo había tomado por ruido de alas era el crujido de largos colgantes de esmeraldas y de metal que entrechocaban sobre sus túnicas de seda. Las desnudeces estaban acorazadas de joyas; anillos de esmalte, pecheras de gemas estrechaban sus tobillos y sus senos. [...] Eran las ‘Salomés bailarinas’, la ‘Salomé’ de la famosa acuarela de Gustave Moreau. En cuanto a las miradas luminosas, a las pupilas fosforescentes, eran los ojos de esmeralda de la efigie de ónice, de la pequeña Astarté de la casa de Woolwich y de mi salita (Lorrain, 2004: 298).

Al encuentro de este mito dual se dirigirá el héroe decadente enfermo de belleza (Lorrain, 2004: 172) en el viaje a Egipto que cierra la novela, una suerte de postrero itinerario iniciático. En tanto que viaje en movimiento (diferente de los viajes imaginarios de Des Esseintes a través de la estimulación de los sentidos o de la huída a los paraísos artificiales de De Quincey y Baudelaire), se iniciará la curación de Fréneuse y en última instancia, se marcará el inicio de una nueva poética. Bajo esta perspectiva de innovación podrían unirse las poéticas de autores como Eugénio de Castro o Lorrain. A través de su cosmopolitismo, el portugués quiso abrir la literatura lusa a las novedades aportadas por resto de Europa (Burgos, 1921: 42); por su parte, el decadentismo de Lorrain no dejó de sugerir aquello que teorizara Nietzsche: la *décadence* entendida simultáneamente como enfermedad y ocaso pero también como renacimiento en la clarividencia crítica que antecederá al vitalismo³⁴⁸.

³⁴⁶ V. nota 213.

³⁴⁷ La figura de Astarté ejerce una función motriz en la novela de Lorrain, ya que puede suponer la salvación del protagonista de su enfermedad al encontrarse al final de la narración con la mirada perfecta en los ojos de esmeralda de una estatuilla de ónice esta diosa fenicia. Lo insólito de la Astarté de Lorrain llega a acercarse a la imagen de la *vagina dentata*, representando su peligrosidad castrante mediante una cabeza cortada que sale del sexo de la diosa (Domínguez González, 2009: 110).

³⁴⁸ En *Die fröhliche Wissenschaft [La ciencia jovial]* (1882), Friedrich Nietzsche afirma con intuición: “Europa es un enfermo que debe el máximo agradecimiento a su incurabilidad y eterna transformación de su sufrimiento: estas situaciones continuamente nuevas, así como estos continuos nuevos peligros, dolores y recursos, han producido finalmente una sensibilidad intelectual que casi significa tanto como el genio y que, en todo caso, es la madre de todo genio” (1990: 48). A través del pesimismo crítico de la *décadence* puede iniciarse la crítica de lo real para así, en última instancia, expresar alguna alternativa. Convendría concluir con las preguntas de Calinescu: “¿cómo puede hacerse vida autoconsciente de su significado en un mundo sin decadencia? ¿Cómo puede uno practicar el esencial arte de autosuperarse si no existe decadencia -ni tentación?” (2003: 198).

2.2.3.5. LOS PROCEDIMIENTOS DESMITIFICADORES: LAFORGUE Y APOLLINAIRE

O poète, tes chants, ou ce qu'ainsi tu nommes,
Lui ressembleraient mieux si tu les dégonflais.
Les bois ont des soupirs, mais ils ont des sifflets.
(Victor Hugo, *Les Contemplations*)

Entendiendo el decadentismo como momento de duda y cuestionamiento estético pueden explicarse la mayoría de las versiones burlescas del mito de Salomé. Entre ellas, deben situarse a la cabeza propuestas renovadoras como las de Jules Laforgue y Guillaume Apollinaire. Pese a su diferencia de edad (veinte años de diferencia) y a la diversidad de sus estéticas (relacionado con el simbolismo el primero y con la vanguardia el segundo)³⁴⁹, ambos autores crecieron en el apogeo de la estudiada “moda de Salomés”. En este ambiente de obsesiva reiteración de motivos, comenzaron a aparecer versiones míticas que se distanciaban del arquetipo finisecular. Paradójicamente, ello no significó una pérdida de interés por el mito, sino que se crearon nuevas formas de relectura a través de una gran variedad de propuestas irónicas. Pero en la construcción de estos discursos distanciados, paradójicamente también se bebía de la tradición, remontándose a las versiones fundacionales del mito finisecular, como los textos de Heinrich Heine. Así, si “la reescritura del mito está ligada a la intertextualidad” (Martínez-Falero, 2013: 488), este proceso puede tornarse hipertextual (en tanto que los textos dialogaban con sus hipotextos europeos), y ello resultaba clave en estos procesos de transvaloración o “subversión mítica” (2013: 490). De esta forma, al tiempo que se desarrolla el mito de Salomé y sus revisiones de la tradición literaria decimonónica, surgirán en el Fin de Siglo una serie de lecturas paródicas fruto de diversos procedimientos mitopoéticos.

Como se adelantaba, las mayores transgresiones míticas del siglo XX no resultarán del todo originales: ya Heine sentaba los precedentes del distanciamiento en su irónica epopeya *Atta Troll* (1843) y en *Romanzero* (1851)³⁵⁰. Para ello, el poeta subvertía la significación de las figuras bíblicas, reinterpretando de forma lúdica la figura de Salomé. Sobre estas desmitificaciones y reformulaciones míticas (Gumbrecht, 1992: 281) se apoyará la propuesta de Jules Laforgue en las *Moralités légendaires* (1887). En esta variopinta recopilación de relatos se incluía “Salomé”, nueva revisión del mito en base a

³⁴⁹ Laforgue crece en el seno del simbolismo, como prueban sus contactos con Mallarmé y la asistencia a sus *mardis* (Gómez Bedate, 1985: 122). Por su parte, Apollinaire representa un estadio estético más avanzado, a través de sus contactos con ambientes cercanos a la vanguardia (Matisse, Braque, Picasso), iniciados desde 1905 (Lecherbonnier, 1983: 5-6)

³⁵⁰ V. §2.2.3.1.

innovaciones narrativas como la fórmula del *pastiche*³⁵¹ y la “escritura artística”, cercana a Flaubert, Huysmans o a los Goncourt (Rodríguez López-Vázquez, 1994: 15). Así, el punto de partida para la lectura paródica del mito procede de la *hipertextualidad* (Genette, 1989: 14): “la parodia ha de leerse no como texto sino como relación entre un hipotexto y un hipertexto” (Pueo, 2002: 44). A su vez, para que ello resulte posible ha de hallarse la noción de *distancia*: “La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, dos niveles que están separados por una distancia crítica teñida de *ironía*” (Pavis, 1998: 328). En el caso de Laforgue, su obra contemplaba una extensa tradición, al tiempo que se apoyaba en un hipotexto referencial, el relato “Hérodias” de Flaubert (*Trois contes*, 1877), sobre el que realizaba una “desvalorización” y subversión de los mitemas del mito (Pimentel, 1996: 47; Martínez-Falero, 2013: 490) en base a procedimientos paródicos y distanciadores (Dottin-Orsini, 1989: 19-27; Pimentel, 1996: 46). En este sentido, asumiendo la ironía y su voluntad de desviación de lo literal (Pueo, 2002: 73), como resultado de estos mecanismos de transformación mítica cabe concebirse una suerte de subversión textual en la reescritura definitiva³⁵².

Identificada la ironía como motor de la parodia, conviene detenerse ahora en el carácter de las diferentes transformaciones hipertextuales que activa. Puede delimitarse de forma general la escritura paródica como “desviación” (Genette, 1989: 28) que persigue imitar y desfigurar al mismo tiempo “el estilo de la víctima” (Booth, 1989: 168) o hipotexto. Ahondando en el fenómeno, Genette propone un sentido más restrictivo:

El vocablo *parodia* [...] se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo ‘parodiado’: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que se aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se va degradando por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el *pastiche* satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos. Pero esta convergencia funcional enmascara una diferencia estructural mucho más importante entre los estatutos transtextuales: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el *pastiche* satírico (como todo *pastiche*) por imitación de estilo. [...] Finalmente, adopto el término general de *transformación* para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de *imitación* para subsumir los dos últimos [imitación

³⁵¹ Para Genette, el *pastiche* siempre se construye como una suerte de *homenaje*: “el régimen no satírico de la imitación que apenas puede permanecer neutro y al que no le queda más elección que la burla o la referencia admirativa” (1989: 119).

³⁵² En este sentido, Patrice Pavis añadía: “la parodia de una obra no es únicamente una técnica cómica. Instaura un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye un metadiscurso crítico sobre la obra original. A veces, por el contrario, reescribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra imitada” (1998: 328).

satírica y pastiche], que solo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística (1989: 37-38).

Asumiendo esta minuciosa taxonomía, quizás resulte más operativo por ahora entender los efectos de la parodia bajo el concepto de *transformación*, que conjuga los cambios semánticos con la transposición estilística. En este sentido, como ocurre en la reescritura paródica de Laforgue, en la nueva versión mítica (hipertexto) se unen las variaciones semánticas con nuevas apuestas estéticas e incluso lingüísticas:

En realidad, en la palabra paródica convergen, y en cierta manera se cruzan, dos estilos, dos ‘lenguajes’ (interlingüísticos): el lenguaje parodiado -por ejemplo, el de un poema heroico-, y el que parodia -el lenguaje prosaico vulgar, el de los géneros realistas [...] tal y como se lo imagina el autor de la parodia. [...] De esta manera se entrecruzan en la parodia dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista y dos pensamientos lingüísticos; es decir, en esencia, dos tipos de habla. [...] Todo híbrido estilístico intencionado está, en cierta medida, dialogizado. Esto significa que los lenguajes que se entrecruzan en él se relacionan entre sí como réplicas de un diálogo; es una disputa entre lenguajes, entre estilos de lenguajes (Bajtín, 1989: 441-442).

Para entender el discurso paródico intertextual de Laforgue resta tener en cuenta esta conciencia de hibridación. Así, se enfrentan en “Salomé” diferentes lenguajes y estilos³⁵³, que se aprecian por ejemplo desde un punto de vista puramente léxico. Ello puede advertirse desde el irónico inicio del relato, donde se entrecruzan los residuos orientalistas de la tradición decimonónica con términos procedentes del léxico ocultista y (pseudo)científico³⁵⁴ tan caro al Fin de Siglo: “una sencilla revolución palaciega había llevado al primer Tetrarca [...] hasta el trono” // “hereditario por selección controlada, de las Blancas Islas Esotéricas, [...] sin contar los siete simbolismos de estado asociados a la desinencia *Tetra* frente a *Monos*” (Laforgue, 1994: 143).

El eje espacial del relato también resulta afectado por los procedimientos paródicos. Así, Laforgue comienza variando el sentido del banquete de cumpleaños de

³⁵³ Sobre el estilo de Laforgue comentaba Arthur Symons en *The Symbolist Movement in Literature*: “Verse and prose are alike a kind of travesty, making a subtle use of colloquialism, slang, neologism, technical terms, for their allusive, their fictitious, their reflected meanings, with which one can play, very seriously” (1908: 102).

³⁵⁴ La inclusión de vocablos científicos trazará otra vía para el distanciamiento del que se sirve Laforgue en su parodia del texto de Flaubert, rompiendo la solemne “evocación de perfumes y bálsamos en ‘Herodías’” (Pimentel, 1996: 48), así como la tradicional idealización de Salomé: “Bajaron por una sala de Perfumes donde el Árbitro de las Modas anotó los regalos que sus Altezas les apetecía llevarse, y esto son los misterios particulares de Salomé: polvos sin albayalde ni bismuto, coloretes sin carbonato de plomo, cremas regeneradoras sin cantárida, aguas lustrales sin protocloruro de mercurio, crema depilatoria sin sulfuro de arsénico, leches sin sublimado corrosivo ni óxido de plomo hidratado, tintes vegetales naturales sin nitrato de plata, hiposulfito de sosa, sulfato de cobre, sulfuro de sodio, cianuro de potasio, acetato de plomo (¿será posible?) y dos damajuanas con esencias naturales de primavera y otoño” (Laforgue, 1994: 151).

Herodes. En la obra de Flaubert, los comensales devoraban carnes y viandas de forma salvaje³⁵⁵, lo que se reduce en el hipertexto a un aperitivo para vegetarianos:

Se sirvió un aperitivo. Y como los príncipes juraron que se les hacía violento comer carne entre huéspedes tan ortodoxos en materia vegetariana e ictiófaga, hubo que adornar la mesa, con unos pequeños retoques, con unas buenas alcachofas calípigas nadando entre vainas de acero con púas y charnelas, espárragos sobre una rejilla de juncos rosados, anguilas gris perla, pastelillos de dátil, todo tipo de compotas y varios vinos dulces (Laforgue, 1994: 149).

Por otro lado, extremando la tradición heineana, la trascendencia que rodeaba tradicionalmente el motivo de la decapitación queda vaciada de cualquier significación trágica o ideológicamente subversiva. Para ello, se parte de procedimientos paródicos que van desde alteraciones nominales como “Esmeralodes Arquetipas” (Laforgue, 1994: 146) hasta la fisura de caracterizaciones arquetípicas en la tradición textual de Salomé en el XIX, como la santidad del profeta flaubertiano³⁵⁶ heredado de los Evangelios:

[...] aquel desgraciado Yaokanán que se descolgaba por aquí un buen día con sus gafitas y su hirsuta barba pelirroja, comentando en lengua vernácula los panfletos que repartía gratis, pero eso sí, vendía el artículo de un modo tan perturbador, que poco faltó para que el pueblo lo lapidara [...]. ¡Mira dónde has venido a parar! Aquí te cuelgan, panfletario de mierda. ¡Que te zurzan! Ya verás cómo las greñas esas que no te lavas acaban junto a las de tus compinches del Matorral, en el cesto de la guillotina (1994: 146-147 y 156).

Se produce así la mencionada descontextualización, uno de los recursos favoritos de la parodia. De esta manera, el personaje abandona su santidad para convertirse, en un alarde de modernidad, en un maltrecho periodista al que se insulta violentamente. Fruto de estos procedimientos caricaturescos, los personajes se vacían, pierden su relieve romántico para convertirse en marionetas que el autor manipula al servicio de su novedosa estética.

Otra de las transgresiones del mito presentadas por Laforgue resulta la subversión del mitema de la danza. Se juega así con “la sustitución de expectativas” del lector (Rodríguez López-Vazquez, 1993: 95), que esperaba todo un derroche de sensualidad oriental, como mandaba la tradición iconográfica de la *mujer fatal* de la segunda mitad del XIX, en boga desde la eclosión de las pinturas de Moreau. Así, se pasa a desarticular este arquetipo de feminidad, presentándose Salomé como una entidad extraña, que parte de la tradición (Mallarmé, parnasianismo) en su vinculación con la luna (Morales Peco, 2008: 284) pero que hace evolucionar al personaje en su reescritura paródica. Se elimina

³⁵⁵ La sensación de voracidad en el banquete resulta amplificada por Flaubert a través de la figura de Aulo, hijo del procónsul Vitelio: “Todavía no había terminado Aulo de provocarse el vómito cuando volvió a pedir de comer. [...] Mascó nieve; después, dudando entre una terrina de Comagene y unos mirlos rosados, se decidió por unos calabacines con miel. [...] Se sirvieron riñones de toro, lirones, ruisñores, picadillo en hojas de parra [...]” (Flaubert, 2010a: 112).

³⁵⁶ En la obra de Flaubert, Juan el Bautista se reviste de una majestad heredera de los Evangelios. Frente al anhelo material de Herodías y su ansia de poder, se erige la espiritualidad del profeta, próximo a Jesús y para algunos, la encarnación de Elías (Flaubert, 2010a: 110-111).

de esta forma la vinculación trascendente entre la feminidad y el astro, haciendo de Salomé una astrónoma, imagen ridiculizada de la “nueva mujer” de finales del XIX (Dottin-Orsini, 1989: 19):

[...] trataba de poner al corriente a sus invitados los Príncipes, de forma un tanto deslavazada, así que estos creyeron entender que, para otorgarle un don a la chiquilla, la Luna se había cortado sus cuatro venas y que todo el mundo la consideraba hermana de leche (había hasta un Concilio sobre el tema) de la Vía Láctea (¡y todo por ella!) (Laforgue, 1994: 161).

Vaciado así el personaje del carácter *fatal* procedente del decadentismo, pasa a “desvalorizarse” también el motivo de la danza, cuyo cariz profanador ya no posee sentido en este ambiente irreal y distanciado. Finalmente, el baile orientalista se sustituirá por un espectáculo circense cuyo absurdo amplifica el carácter de simulacro de la narración (Pimentel, 1996: 52):

Al final trajeron una tarima de hielo natural; y por allí salió un joven patinador [...], que solo se paró cuando hubo descrito todas las combinaciones de curvas catalogadas; bailó luego un vals de puntillas como las bailarinas de ballet; grabó luego al aguafuerte una catedral de gótico flamígero sobre el hielo sin olvidar el rosetón ni las orlas; se lio después con una fuga en tres tiempos y remató con un inextricable torbellino de derviche giróvago, ¡y salió de escena, con los pies en el aire, patinando con sus uñas de acero! (Laforgue, 1994: 159).

Más adelante continúa la ruptura con la tradición orientalista. Así, renegando por completo de su danza, Salomé ofrece una suerte de parlamento filosófico sobre la evolución cósmica y el inconsciente universal (1994: 162-163), que se interrumpe en ocasiones por un narrador desdoblado, que funciona como “diferidor”, distanciándose irónicamente de lo narrado (Rodríguez López-Vázquez, 1993: 95-96) a veces incluso a través de coloquialismos³⁵⁷. Así, el aspecto metaficcional, será otro de los instrumentos con los que Laforgue realiza su desmitificación, que llega a ser tan radical que el resto de motivos quedan invalidados frente al motor lúdico de la narración.

La apuesta paródica de las *Moralités* recalca finalmente en el martirio del Bautista. Sin embargo, continuándose con el habitual distanciamiento, la decapitación del profeta anula todo efecto dramático: “Y ahora, papi, me encantaría que me mandarais a mi alcoba, en una bandeja corriente, la cabeza de Yaokanán. Ya está. Estoy arriba esperando” (Laforgue, 1994: 165). Después, el mitema del beso a la cabeza muerta y deseada pierde también su significado habitual: “sacó de su hornacina el ópalo húmedo y espolvoreado

³⁵⁷ Alfredo Rodríguez López-Vázquez analiza la estructura narrativa de “Salomé” planteando la existencia de varios narradores: un primer narrador que cuenta la historia, un segundo narrador o “diferidor” que introduce el distanciamiento, y un tercero, o “narrador intruso”, cuya existencia se indica entre paréntesis, y que posee la función de mofarse de los hechos narrados (1993: 95-96). Estos mecanismos paródicos introducidos por el narrador diferidor pueden apreciarse en expresiones como “¿No será una tomadura de pelo?” o “Salomé cortó el rollo”, opción elegida por Rodríguez López-Vázquez para traducir el giro popular francés “s’arrêta court” (Laforgue, 1994: 162-163).

de oro grisáceo de Orión, se lo puso en la boca a Juan, como una hostia, besó su boca, [...], y la selló con un lacre corrosivo (procedimiento instantáneo)” (1994: 168). En esta ocasión, lejos del beso wildeano de *perversidad fatal*, el ósculo funciona aquí para colocar una luz en la boca del profeta y lanzar después el cráneo con afán de experimentación visual, para poder apreciar así los efectos lumínicos de la cabeza iluminada en la noche. Se aprecian aquí nuevamente ecos hipertextuales de relevancia, como la decapitación de Orfeo y su proyección con el Bautista³⁵⁸ (Morales Peco, 2008: 290-291), la iluminación del decapitado en *L'Apparition* de Moreau o el descenso de la cabeza en el “Cantique de Saint Jean” de Mallarmé (Pimentel, 1996: 53): “Le soleil que sa halte / Sournaturelle exalte / Aussitôt redescent / Incandescent” (Mallarmé, 2006: 32). Pero nuevamente, la referencia se deforma a través de la parodia:

Como pretendía que la cabeza cayera en el mar sin escacharrarse primero en las rocas de la base, cogió algo de carrerilla. La reliquia fosforescente describió una aceptable parábola. Pero la desdichada aprendiz de astrónomo había calculado muy mal, pero que muy mal, la distancia. Y fue a tropezar con el pretil, exhalando un grito, al fin humano, y rodó de roca en roca para ir a agonizar en una pintoresca oquedad bañada por el agua, [...] y el cráneo abollado, [...] en muy mal estado, vaya, y agonizando durante toda una hora (Laforgue, 1994: 168).

Lejos de la profanación sexual de la cabeza muerta del santo por parte de la deseante Salomé wildeana, o de la trascendencia esencial de la poética mallarmeana, Laforgue amplificará la travesura de la joven princesa de Heine. En esta ocasión, el juego a la pelota con el decapitado se amplificará, trazando la cabeza una parábola luminosa hasta caer casi destrozada en una oquedad marina. Con este final del degollado convertido casi en marioneta, el esquema motivico decadentista pierde su esencia simbólica de profanación para tornarse meramente estructural, un apoyo de la parodia en el juego irónico y metanarrativo, un experimento de sensaciones visuales y lingüísticas.

En tanto que no hay espacio para la transgresión ideológica de género que se apreciaba en la Salomé decadentista (como pudiera percibirse en Wilde y su glorificación de la *perversidad* femenina frente al anulado poder masculino), no puede hablarse del motivo del castigo a la mujer fatal: “Salomé ya no era la misma Salomé de siempre” (Laforgue, 1994: 167). En este ámbito desmitificador el relato de Laforgue termina, como no podría ser de otra forma, en la esfera de la parodia: “Así pasó a mejor vida Salomé, al

³⁵⁸ Resulta habitual la proyección de la decapitación de Orfeo, “símbolo del poder de la mente sobre la materia y la animalidad” (Morales Peco, 2008: 290), sobre el motivo de la degollación del Bautista. El texto de Laforgue resulta paradigmático en este sentido: “Allí, en un cojín, entre los restos de la lira de ébano, la cabeza de Juan (como antaño la de Orfeo) centelleaba, bañada en fósforo, lavada, maquillada, rizada, haciéndole una mueca a los veinticuatro millones de astros” (1994: 167). Podría encontrarse aquí a las diferentes versiones de Orfeo decapitado realizadas por Moreau (Chaves, 2007: 143-148).

menos la de las Islas Blancas esotéricas; víctima, más que de incultos azares, de haber querido llevar una vida ficticia, en vez de vivir a la buena de Dios, como todo quisque” (1994: 168). Pareciera así describirse el objetivo de la reescritura paródica del mito femenino, víctima según Laforgue de su “vida ficticia” (esto es, de los clichés arquetípicos) que impidió en ocasiones a la figura bíblica desarrollarse como personaje redondo. En última instancia, el autor de las *Moralités* había desarrollado su relectura de las versiones míticas que lo precedían para elaborar su propuesta de una nueva literatura, irónica y distanciada:

He has constructed his own world, lunar and actual, speaking slang and astronomy, with a constant disengaging of the visionary aspect, under which frivolity becomes an escape from the arrogance of a still more temporary mode of being, the world as it appears to the sober majority (Symons, 1908: 107).

Pese a caricaturizar los modelos decadentistas, la poética de Laforgue se inscribe en el Fin de Siglo de forma indisoluble. La creación del mundo autónomo de sus relatos no dejó de poner en duda la validez de las convenciones literarias (y sociales)³⁵⁹, respondiendo con su cuestionamiento incesante al desarrollo de la literatura moderna.

A la duda y experimentación formal que abriría el camino al siglo XX respondería también Guillaume Apollinaire en una nueva mirada distanciada a la figura de Salomé. En su caso, y a diferencia de la obra de Laforgue, sí se adentraría en el motivo de la muerte de la princesa, que marcaría el centro motriz de su primer acercamiento al mito, en “La Danseuse”, incluido en su tríptico “Trois histoires de châtiments divins” (*Revue Blanche*, 1902 y *L'Hérésiarque et Cie*, 1910). Como indica el título del tríptico al que se uniría la narración en su segunda publicación, el eje del relato giraba en torno al mitema del castigo. En torno a este centro pivotará el resto de motivos bíblicos, desmintiéndose la impostura del narrador: “hace mucho leí en un autor antiguo este relato auténtico o legendario de la muerte de Salomé. No he adornado el cuento [...], mi ignorancia me hubiera impedido hacerlo” (Apollinaire, 2011: 74). Lejos de este presunto desconocimiento de las fuentes, el relato no se nutre únicamente de la leyenda evangélica, sino que adereza el esquema mítico primitivo con multitud de motivos accesorios. Puede apreciarse así el manejo de incontables hipotextos, no solo bíblicos sino también medievales y decimonónicos por parte del creador de caligramas.

³⁵⁹ En este sentido, conviene recordar la atinada valoración de Dottin-Orsini sobre el alcance del texto de Laforgue: “Mails il faut rappeler que cette ambiguïté est caractéristique du Fumisme, blague à froid qui vise à déstabiliser le Bourgeois. [...] Sa parodie peut être qualifiée de ‘parodie artiste’, réservée certes aux ‘happy few’, ultra-littéraire et exhibant sa littéarité, mais perdant en route son intelligibilité. [...] *Salomé* répond par avance à ceux qui protestaient contre la fumisterie décadence [...] en assumant cette fumisterie comme principe d’art” (1989 : 27-28).

En primer lugar, el narrador desarrolla el esquema mítico evangélico. De esta manera, se narra sucintamente, pero sin ahorrar ningún detalle, los antecedentes de la tragedia: cómo Herodías se había casado con su cuñado Herodes, lo que motivaba las críticas del Bautista por semejante unión incestuosa, y cómo Salomé había danzado ante el Tetrarca obteniendo la cabeza del profeta (2011: 74). Pero inmediatamente comienza la presentación de motivos accesorios, como el maltrato de Herodías a la cabeza del santo:

Herodías recibió en un recipiente de oro la cabeza cabelluda de cara barbada. Su pasión se despertó de pronto y besó ardientemente los labios violáceos del Bautista decapitado. Pero su resentimiento pudo más. Lo satisfizo traspasando a golpes de aguja la lengua, los ojos y todas las partes de la cabeza sangrante (2011: 74-75).

Se aprecia así el hondo conocimiento del mito por parte de Apollinaire (Couffignal, 1966: 32-33), que retomará la iconografía medieval del martirio de Herodías a la cabeza del Bautista, apropiándose de los tormentos de Fulvia a Cicerón descritos en la *Apología contra Rufino* de San Jerónimo³⁶⁰. Al tiempo, el autor francés realizaba su relectura del mito por “combinación de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492), uniendo el ansia de venganza de la Herodías medieval con el desenfreno amoroso de la heroína de Heine.

Puede apreciarse así cómo la intertextualidad que inunda el relato permite considerarlo un palimpsesto pleno, que como en Laforgue, se apoya en los hipotextos para realizar después la relectura paródica. Por un lado, lejos de concluir en el ennoblecimiento romántico del personaje (asesina por amor), pasa a describir su absurdo final: “El sacrilegio terminó con la muerte de Herodías, quien, mientras seguía jugando con la preciosa cabeza, sucumbió, según lo más verosímil, a una ruptura de aneurisma” (Apollinaire, 2011: 75). Por otra parte, Apollinaire sigue remontándose a la tradición medieval-romántica, de la que extrae motivos como la cacería salvaje³⁶¹ en la que participa el fantasma de Herodías o la muerte de Salomé en el hielo, descrita desde los *Evangelios Apócrifos* pasando por Santiago de la Vorágine y Nicéforo Calixto³⁶²:

Salomé, cuya danza había cegado los ojos de un rey, murió bailando; muerte extraña que envidiarán las bailarinas. [...] Ocurrió que, un día de invierno, se extravió sola a orillas de un río helado, y, seducida por el hielo azulado, se lanzó sobre él bailando. [...] Danzó mucho tiempo, remedando el amor, la muerte y la locura. Y, en verdad, parecía que hubiera un poco de locura en su gracia y su preciosismo. Según las posturas de su ágil cuerpo, sus manos gesticulaban en quironomía. [...] Luego, con los ojos entrecerrados, probó pasos casi olvidados: aquella danza censurable que en el pasado le había valido la cabeza del Bautista (Apollinaire, 2011: 75-76).

De esta forma, Apollinaire utiliza el mitema de la danza en el hielo, pero en base al procedimiento de la “subversión de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492), vacía el

³⁶⁰ V. §2.2.

³⁶¹ V. §2.1.5 y §2.2.3.1.

³⁶² V. §2.1.5 y §2.1.5.1.

motivo de cualquier contenido moralizante medieval, así como la significación erótica finisecular para tornarlo simple simulacro, rutina aprendida. Conformada así la relectura paródica, recrea a continuación (respetando el esquema del mito) la muerte de Salomé:

De pronto, el hielo se rompió a sus pies, y ella se hundió en el Danubio, pero de tal forma que, sumergido el cuerpo, la cabeza permaneció sobre los hielos que habían vuelto a reunirse y a soldarse. Algunos gritos terribles asustaron a grandes aves de pesado vuelo, y, cuando la desdichada se calló, su cabeza parecía cortada y puesta sobre una bandeja de plata. [...] Por fin, en un último esfuerzo, apartó sus ojos de las cosas de la tierra para volverlos hacia las cosas del cielo, y expiró. Como una delicada gema, la cabeza permaneció mucho tiempo sobre los lisos hielos de alrededor. Las aves rapaces y los animales salvajes la respetaron. Y pasó el invierno. Luego, con el sol de Pascua, se produjo el deshielo, y el cuerpo, adornado, lleno de joyas, fue arrojado a una orilla por las fatales descomposiciones (Apollinaire, 2011: 76).

La relación intertextual con la vasta tradición iconográfica que representaba la cabeza del santo sobre una bandeja se invierte ahora, caricaturizándose al personaje femenino y eliminando cualquier rastro de sensualidad finisecular o de esteticismo que adornara la figura, vaciada ya de cualquier significación trascendente. Por otro lado, se potencia el componente irónico hasta llegar a la comicidad, a la degradación de los personajes (Couffignal, 1966: 34), otra de las herramientas de distanciamiento que imprime la mistificación (Raymond, 1983: 200-203) y la parodia (Bravo, 1997: 130). Lo absurdo e ilógico de la situación desarrollada supone en definitiva una ruptura con la verosimilitud mimética, lo que subraya el carácter eminentemente ficcional de lo narrado, acentuándose así la distancia con el lector (más si conoce el mito y sus motivos, descontextualizados aquí) y apuntalando la parodia.

Semejantes procedimientos desmitificadores se encuentran en otro texto de Apollinaire dedicado al mito, el poema “Salomé”, cuya versión definitiva aparecía en el célebre *Alcools* (1913). Esta “linda y absurda balada” (Cansinos Assens, 1919a: 242) se moverá en torno al motivo central de la danza, que culmina en la decapitación.

Para que una última vez Juan el Bautista sonría
mejor que los serafines danzaría Señor
decidme madre por qué tan triste estáis
vestida de condesa al lado del Delfín

Mi corazón con sus palabras latía muy fuerte latía
cuando en el hinojal escuchándole danzaba
y flores de lis en una banderola bordaba
destinada a ondear en lo alto de su báculo

[...]

Abrid la marcha Señor escoltadnos alabarderos
un hoyo cavaremos en él la vamos a enterrar
plantaremos flores y a su alrededor danzaremos
hasta la hora en que pierda mi jarretera

El rey su tabaquera

La infanta su rosario
Y el cura su breviario
(Apollinaire, 2001: 243-245).

El tono intimista de la declaración amorosa al Bautista marcará el inicio del poema, prolongándose hacia arriesgadas imágenes eróticas (el bordado de una banderola de flores de lis que ondearía en lo alto del báculo del profeta) (Couffignal, 1966: 35), que rompen el automatismo presenciado en el relato de *L'Hérésiarque*. A pesar de ello, el texto recalará nuevamente en la parodia, deformando a los personajes a través de multitud de tonos y géneros hasta llegar al carácter popular de los últimos versos (Cansinos Assens, 1919a: 241-242). Por otro lado, también en esta ocasión se deformarán los personajes, vaciándose por ejemplo al profeta de su aura de santidad, quedando enterrada su cabeza como trofeo desacralizado, juguete al servicio de la diversión de unos personajes fantasmales, que solo existen en el ámbito folklórico con el que se concluye.

Posiblemente uno de los mayores puntos de unión entre las revisiones míticas de Laforgue y Apollinaire reside en la propuesta metapoética que se oculta tras la parodia. Aunque con diferente alcance, ambos autores persiguieron dotar a la palabra poética de un mayor grado de libertad. En el caso de Apollinaire, esta actitud llegaría a la ruptura completa con las formas al uso, a través de la praxis de una nueva poesía en la que se modificaba la prosodia tradicional, se eliminaban los puntos y comas para abrirse a la libertad de las sugerencias (Díez-Canedo, 1921: 217-218) a través de la primacía de la imagen (Lecherbonnier, 1983: 19-21). Pero la apuesta de estos autores aún iba más lejos, y las desmitificaciones paródicas de esta “Salomé deformada pintorescamente” (Cansinos Assens, 1919a: 242) no eran sino un vehículo para sugerirla. Apoyándose en la desconfianza de la mimesis que procedía de las teorías del *Arte por el Arte* y del decadentismo³⁶³, se ahondó en “la crisis del universo sensible” (Lecherbonnier, 1983: 28). Como consecuencia, ello llevó al diagnóstico de una aguda crisis del lenguaje (Picon Garfield y Schulman, 1984: 65-71), como ya había hecho Hofmannsthal³⁶⁴ y luego Rilke

³⁶³ La poética esteticista propugnada por Wilde y antes por Huysmans defendía el principio básico de la búsqueda del ideal (artificial) negándose a las limitaciones de la “vulgar realidad de los hechos” y de la “vieja chocha” Naturaleza (Huysmans, 2012: 142-144).

³⁶⁴ La profunda crisis espiritual de Fin de Siglo (asumidos ya los postulados de Shopenhauer y Nietzsche) (Cerezo Galán, 2003: 321-323 y 467-481) redundó también en la problemática lingüística diagnosticada en 1902 en la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal: “[...] este extremo de pusilanimidad e impotencia es ahora el estado permanente de mi interior. [...] mis pensamientos pasan raudos al vacío. [...] Los misterios de la fe se han condensado [...] en una lejanía constante. Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa” (2008: 16-17). Sin duda, la descripción de la fragmentación del lenguaje en la *décadence* por Bourget (1885: 25) ha de entenderse como síntoma incipiente de estos cambios de paradigma poético.

en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), en la que el nuevo artista ofrecía una salida a la problemática planteada:

Amando amando las mismas palabras cuyo sentido habrá que cambiar
[...]
Alegrémonos no porque haya sido nuestra amistad río que nos ha fertilizado
[...]
Ni porque apoyándonos en la poesía tenemos derechos sobre las palabras que el Universo conforman y deshacen
[...]
Alegrémonos porque rigiendo al fuego y a los poetas
El amor que como la luz colma
Todo ese sólido espacio entre las estrellas y los planetas
(Apollinaire, 2001: 237 y 239).

En última instancia, la afirmación vitalista del “Poème lu au mariage d’André Salmon” de Apollinaire, podría entenderse como suerte de manifiesto poético. Se uniría de esta forma a las dudas formales y temáticas expresadas en las desmitificaciones de Salomé, que se encaminarían hacia la autonomía de la palabra poética autosuficiente (Friedrich, 1974: 22). En última instancia, esta apuesta por crear un nuevo lenguaje se cifró en la apertura de nuevas realidades que antecederían al creacionismo de Huidobro³⁶⁵.

2.2.4. LA FIGURA DE SALOMÉ EN LA MÚSICA Y LA DANZA

Schon war ich im Bann Eurer holden Töne,
sie siegten über das trockene Wort, da erwecket
Ihr dieses zu klingendem Leben...
So innig verbunden Eure Künste!³⁶⁶
(Richard Strauss, *Capriccio*)

Como corresponde a la naturaleza interartística de los mitos, la figura de Salomé también gozó de variadas realizaciones en medios externos, pero “complementarios” (Souriau, 2016: 161-188) a lo literario como la música. De esta forma, en el interior de las nuevas variantes míticas se continuarían produciendo operaciones intertextuales con los

³⁶⁵ En 1914, solo un año después de la publicación de *Alcools*, Vicente Huidobro leía en el Ateneo de Santiago de Chile su manifiesto *Non serviam*, origen de la poética creacionista: “*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí [...]. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (Huidobro, 2003: 1295). El poeta enunciaba posteriormente estos postulados en “Arte poética” (*El espejo del agua*, 1916): “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas. / Una hoja cae; algo pasa volando; / Cuanto miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente quede temblando. // Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; // El adjetivo, cuando no da vida, mata, [...] // Por qué cantáis la rosa ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema; // Sólo para vosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol. // El poeta es un pequeño Dios” (2003: 391).

³⁶⁶ “Ya estaba atrapada por su música encantadora, / ella triunfaba sobre las palabras, y de pronto, / estas recobraron su vitalidad al ser cantadas... / ¡Ambas artes se unieron amorosamente!” (Trad. José Luis Roviario, en <http://www.kareol.es/obras/capriccio/act01.htm>).

hipotextos dramáticos, narrativos y líricos. Ello ocurre tanto en los acercamientos musicales³⁶⁷ como en las adaptaciones del mito a las diversas coreografías de ballet. En ambos casos (ya sea a través de puesta en escena, mímica o sonidos) encontramos fenómenos de “apropiación” (Kramer, 2002: 60) de una obra original (hipotexto) en la construcción de una obra diferente (hipertexto). Este proceso de reescritura o *transescritura* fruto del diálogo significativo entre dos medios artísticos diferentes (que poseen lenguajes propios) aumentará las posibilidades expresivas de la obra meta (Pérez Bowie, 2010: 25 y 41). Así, más allá de investigar el grado de *fidelidad* a una fuente, conviene sobre todo al comparatista y al estudioso de los mitos, observar los mecanismos de construcción *plurimedial* (Llobet Lleó, 2012: 401) e *intermedial* (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8) de la nueva variante mítica. En última instancia, atendiendo al diálogo entre los diferentes medios de expresión de la nueva obra, podrá determinarse su alcance y aportaciones al discurso mítico general.

2.2.4.1. EL LIED

Si hubiera que destacarse el género musical que más prestigiase las relaciones entre literatura y música en el XIX junto a la ópera, no podría mencionarse otro que el lied. De hecho, la honda tradición musical de la canción romántica alemana que se remontaba a Haydn y Beethoven, gozó además de cierta clarividencia crítica con respecto a su esencia *intermedial*. En este sentido, Robert Schumann³⁶⁸, uno de los grandes creadores de lieder del período romántico, definía al género como poema “traducido en materiales musicales más sutiles” (cit. por Dalmonte, 2002: 94). Reconociendo la canción como unión entre palabra poética y música, resulta posible adentrarse en las modificaciones que pueden encontrarse en el discurso mítico de Salomé en manifestaciones hoy poco conocidas, como el lied “Salomé” que Johannes Brahms incluía en su colección *Neun Gesänge*, op. 69 (1877). Como base literaria para construir su pieza musical, el compositor elegía un poema de Gottfried Keller incluido en *Neuere Gedichte* (1851):

Stingt mein Schatz wie ein Fink,
Sing ich Nachtigallensang;

³⁶⁷ Como en anteriores apartados, el estudio de otros *medios* artísticos no se abordará en su especificidad. Así, en este caso, no se realizará un estudio musicológico de las obras citadas sino más bien comparatista, en virtud de sus relaciones con la literatura, centro del presente trabajo.

³⁶⁸ Algunos de los más importantes lieder de Robert Schumann ponían música a grandes escritores de su tiempo. Por ejemplo, en el ciclo de canciones *Dichterliebe* [*Amor de poeta*] (1840), Schumann utilizaba dieciséis composiciones de *Buch der Lieder* de Heinrich Heine, poeta también muy musicado por Franz Schubert en célebres canciones como *Der Erlkönig* [*El rey de los elfos*] o en ciclos como *Schwanengesang* [*El canto del cisne*].

Ist mein Liebster ein Luchs,
O so bin ich eine Schlang!

O ihr Jungfrau im Land,
Von Gebirg und über See!
Überlaßt mir den Schönster,
Sonst tut ihr mir weh!

Er soll sich unterwerfen
Zum Ruhm uns und Preis!
Und er soll sich nicht rühren,
Nicht laut und nicht leis!

O ihr teuren Gespielen,
Überlaßt mir den teuren Mann!
Er soll sehn, wie die Liebe
Ein feurig Schwert werden kann!³⁶⁹
(Keller, 1972: 850-851)

En esta ocasión, el yo lírico adopta la voz de la princesa hebrea, que estructura el poema en cuatro partes diferenciadas, correspondientes a las diferentes estrofas. A su vez, estas establecen paralelismos temáticos entre ellas: la primera estrofa se une con la tercera en tanto que se contraponen en ambos casos relaciones entre Salomé y el amado, y la segunda y la cuarta se vinculan en la expresión del deseo femenino.

En la primera parte de este bloque temático (primera estrofa), la protagonista realiza dos comparaciones entre su persona y el Bautista, que nunca llega a mencionarse directamente sino a través de metáforas como “mi tesoro” [“mein Schatz”]. El lenguaje metafórico continuará en la primera estrofa, construyendo la base de dos paralelismos en base a comparaciones mediante las cuales, Salomé manifiesta su anhelo de aproximarse al amado, llegando a superarlo: si él canta como un pinzón, ella cantará como ruiseñor; si él es lince, ella será serpiente. De esta forma, el canto del pinzón (posible símbolo de la predicación espiritual del profeta) (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 154-155) podrá aventajarse mediante la belleza melódica del ruiseñor (1999: 900-901) (canto amoroso de Salomé); así mismo, la agudeza del lince (1999: 648-649), resultará aventajada por la inteligencia maligna de la serpiente, usualmente en connivencia con lo femenino³⁷⁰. En la segunda parte del bloque (tercera estrofa), la voz lírica expresa las consecuencias de la anterior competición entre Salomé y el amado en forma de aplastante victoria: “él tendrá

³⁶⁹ “Si mi tesoro canta como un pinzón, / yo cantaré canciones de ruiseñor; / si mi amor es un lince; / entonces yo seré una serpiente. // ¡Oh vosotras doncellas en la tierra, / de las montañas y del mar! / ¡Concededme el más bello compañero, / o me causaréis daño! // ¡Él tendrá que humillarse / para nuestra gloria y honor! / Y él no tendrá que mezclarse / ni fuerte ni suavemente. // ¡Oh vosotras, queridas amiguitas! / ¡Concededme al caro amigo! / Él debe ver que el amor / ¡una espada fogosa puede tornarse!” [traducción propia].

³⁷⁰ V. nota 71.

que humillarse/ para nuestra gloria y honor” (vv. 9-10). Por cronología, el poema se encontraba muy cercano a la representación de Herodías en *Atta Troll* de Heine, cuya publicación completa había acontecido solo ocho años antes. Se manifiesta así la fuente hipotextual de Keller, que reconstruye a través de metáforas el deseo de la princesa hebrea por el Bautista previo al triunfo femenino en la decapitación del hombre que no correspondía su amor.

En el segundo bloque temático (estrofas segunda y cuarta) el sujeto poético varía la perspectiva, dirigiéndose por medio de exclamaciones retóricas a un plural femenino, al que pide (como si de las múltiples diosas del amor³⁷¹ se tratara) que le concedan al amado. Sin embargo, este tono anhelante de Salomé se tornará después autoritario, marcándose un nuevo paralelismo (versos 9 y 15)³⁷² que conduce al final: “Él debe ver que el amor/ ¡una espada fogosa puede tornarse” (vv.15-16). Como si de una gradación se tratase, el poema termina con esta imagen de gran violencia, culmen del enfrentamiento entre Salomé y el profeta desarrollado a lo largo de la composición: de no ceder a las demandas de la princesa, el amor puede tornarse “espada fogosa” (v.15) para destruir a aquél al que no se puede poseer. De esta forma, Keller concluye sugiriendo el motivo de la decapitación del profeta, único final posible al trágico amor no correspondido de la poderosa Salomé. En su lied, Brahms utilizará el texto de Keller sin introducir apenas modificaciones en el texto original³⁷³. Así, en esta ocasión, la construcción de la nueva versión mítica no se producirá en la comunicación entre textos, sino en la esfera más profunda del diálogo *intermedial* entre literatura y música.

Entre las modificaciones de reescritura *intermedial* en el discurso mítico se encuentran aquellas propiamente estructurales. Así, la división temática establecida entre las cuatro partes del poema se reduce a dos en el discurso musical, introduciéndose en la partitura la división de la obra en dos partes; la primera correspondería a las dos primeras estrofas del poema (compases 1-35) y la segunda a las dos últimas (compases 36-73). Bajo la tonalidad de Do mayor, ambas partes se construyen a modo de rítmicas marchas (no en vano la indicación de *tempo* reza “Sehr belebt”³⁷⁴) en compás 4/4, que incluyen

³⁷¹ A través de esta invocación plural al amor, el sujeto poético parecería dirigirse a las múltiples diosas “conseguidoras” de la pasión amorosa; entre ellas, la griega Afrodita, la romana Venus, la nórdica Freyja o la hindú Rati.

³⁷² Este paralelismo anafórico se observa en la estructura sintáctica de los versos 9 y 15, encabezados ambos por “Er soll” [“Él debe”]. A través de la repetición del verbo modal *sollen* se marca en esta ocasión la violencia de la “obligación” del Bautista a entregarse a Salomé.

³⁷³ Brahms solo modifica el verso sexto del poema, para adaptar sus acentos prosódicos más fácilmente al animado ritmo del compás 4/4. En el *lied*, el verso quedaría “Von dem Berg und über See!”.

³⁷⁴ “Sehr belebt” [“Muy animado”].

una serie de “puntos climáticos”. A través de la determinación de estas zonas, pueden hallarse los puntos de “expansión”³⁷⁵ (Dalmonte, 2002: 96) del discurso mítico; en nuestro caso, aquellos fragmentos musicales que, sin introducir necesariamente variaciones en la estructura mítica general, amplían su significación o expresividad. Entre estos fragmentos podría mencionarse los compases 13 y 14, que amplían el valor ominoso de “Schlang” [“serpiente”] mediante una pronunciada escala descendente.

Un sentido inverso se construye en el compás 57, ahora a través de una escala ascendente que otorga luminosidad a la palabra “Mann” [“hombre”] (en referencia al Bautista), al mismo tiempo se amplifica la duración del sonido (como si el mensaje del profeta no se agotara) por medio de una redonda en el pentagrama cantado. Por último, podrían destacarse también los puntos climáticos del final de la obra, los compases 60 y 61 junto con el 65 y 67, repeticiones del texto de los anteriores pero alteradas en su sustancia musical. En el penúltimo, Brahms introduce importantes contrastes armónicos con respecto al compás 60, por medio de dos acordes muy alterados del piano (el registro agudo se contrasta con con bemoles, el registro grave, con sostenidos) asociados precisamente con la palabra “Schwert” [“Espada”]; por su parte, el acorde en *forte* del compás 67 coincide con la última palabra del texto, el modal “kann” [“puede”]. De esta forma, la música subraya el motivo de la decapitación ampliando su significación trágica a través de las alteraciones y la dinámica del sonido. Como puede apreciarse, el diálogo *intermedial* entre poesía y música activado en el lied a través de los mencionados puntos de expansión advierten al oyente atento no solo de los motivos del mito que se prestigian (la decapitación), sino también, del carácter antitético de los protagonistas (la luminosidad espiritual del Bautista frente a la oscuridad sonora de Salomé, que advierte de su carácter malvado). A la vista de lo anterior, la tonalidad solemne de Do mayor en que se inscribe la pieza no puede menos que servir al triunfo de la danzarina fatal, casi una década antes de la mitificación decadentista por parte de Huysmans.

³⁷⁵ Basándonos en la utilización del concepto de Martinet “expansión” en el análisis comparatista-musicológico de Rossana Dalmonte, se aplica en esta ocasión para el análisis mítico-comparatista. Por su parte, Martinet definía el fenómeno de “expansión” en estos términos: “cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambie las relaciones y las funciones de los elementos previos”, pero que sí puede no obstante, alterar otros aspectos, como el significado (Dalmonte, 2002: 96).

2.2.4.2. LA ÓPERA (I): JULES MASSENET

Si la presencia de Salomé resulta tan obsesiva en la literatura francesa del XIX, este hecho habría de repetirse en el ámbito musical. Así, la princesa hebrea pasará también por los repertorios operísticos de la época, contribuyendo a su vez al gusto orientalista³⁷⁶ que popularizaron Händel y Mozart y que tan bien distribuiría por la Europa decimonónica el mismo Verdi con *Nabucco* (1842) y *Aida* (1871). Resultará esta estética de lo pintoresco, generalizado en la literatura y el arte de la época, una de las caras del gusto exotista que en algún momento de sus composiciones habían compartido muchos autores franceses en la segunda mitad del XIX. Usualmente, esta ambientación exótica venía acompañada del protagonismo de insignes mujeres fatales, como era el caso de *La Reine de Saba* (1862) de Charles Gounod, *Carmen* (1875) de Georges Bizet, o la perversa Dalila en *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns. Esta breve nómina representa sólo algunos de los casos más conocidos de los músicos que tuvieron contacto³⁷⁷ con Jules Massenet (1842-1912), autor de *Hérodiade*. Pese a que nos situamos con esta obra en el terreno dramático-musical, las relaciones con el relato estudiado de Flaubert resultan evidentes. Ello no significa que la obra de Massenet no introduzca novedades sobre la trama elaborada por el novelista normando; muy al contrario, una serie de radicales innovaciones coexistirán con el respeto al texto base del que parte el libreto de la ópera.

Jules Massenet comienza a trabajar en la obra en 1878, finalizándola en 1879, aunque el estreno no tendrá lugar hasta diciembre de 1881 en el Teatro de la Moneda de Bruselas. Curiosamente, una obra tan alejada de las provocaciones de la *Salomé* de Wilde estaba anticipándose a ella; así, la Ópera de París rechazaría el proyecto de Massenet, al igual que había ocurrido con *Samson et Dalila*, debido al rechazo de los empresarios teatrales a la temática que mezclaba temas amorosos y bíblicos (Macdonald, 2001: 1998: 90). Al mismo tiempo, se criticaba el libreto (Brèque, 1998: 120-121), escrito en colaboración entre el editor de Massenet, Georges Hartman (Henri Grémont) y Paul Milliet. Al texto se unía la música de la primera etapa del compositor, siendo esta la segunda de sus grandes óperas representadas con éxito (después de *Le Roi de Lahore* en

³⁷⁶ V. §2.2.2.3.

³⁷⁷ Serán sobre todo Gounod y Massenet los impulsores de un nuevo género en la ópera francesa de la segunda mitad del XIX, el *drame lyrique* (Menéndez Torrellas, 2013: 321-322; Dahlhaus, 2014: 266-272), contrapuesto en su ambientación intimista y sentimental a la estructura de la *grand opéra*. No obstante, los moldes de la *gran opéra* permanecen todavía vigentes en la *Hérodiade* de Massenet.

1877), en deuda con Berlioz, Gounod o Meyerbeer, en la estela de la *gran ópera*³⁷⁸. Construida bajo estos parámetros, *Hérodiade* obtuvo un éxito notable en su tiempo, y obras como *Manon* (1884) o *Thaïs* (1894) forman parte del repertorio de los grandes teatros del mundo.

Bajo estos célebres títulos se adivinan sendas fuentes literarias: el *abbé Prévost* (Antoine François Prévost) o Anatole France (*Thaïs, la cortesana*, 1890). En el caso de *Hérodiade* se utilizará como hipotexto principal el texto de Flaubert. No en vano esta obra suele ser catalogada como *grand opéra*, y ciertamente en ella se encuentran las características clásicas que confirman tal filiación genérica: tema histórico, abundancia de personajes (de forma que junto a las arias, los *ensembles* resultan habituales) y grandes coros (lo que posibilita la técnica prototípica de los *tableaux* escénicos), gran orquesta, suntuosas escenografías y vestuarios o la presencia de “efectos especiales”. Desde el punto de vista dramático- musical, la división en cuatro o cinco actos, el recitativo acompañado, la fluidez melodista y la inclusión de números de ballet también la introducen en los dominios de este género. Sin embargo, *Hérodiade* representa más que una ópera de género con un “libreto mediocre” (Brèque, 1998: 120-121). A través del estudio de sus personajes femeninos (Herodías y Salomé), se aprecia un desarrollo psicológico notable, que además aporta importantes novedades al discurso mítico.

Como ya se ha anticipado, el libreto se apoya casi en exclusiva sobre el texto de Flaubert, llegando a copiarlo en algunas ocasiones. Como ejemplo de esta fidelidad al hipotexto puede mencionarse el intenso recitativo de Herodías en la Escena III del Acto I, donde Herodías habla de los insultos recibidos por el Bautista, para reclamar finalmente la cabeza del profeta ante Herodes (Milliet y Grémont, 1998: 83). Por otro lado, en la ópera se continúa con la trama política del texto fuente, pero en esta ocasión se desarrollará en mayor medida la trama amorosa. Al mismo tiempo, se comienzan a introducir algunos cambios que se muestran en el mismo esquema motivico. Así, Flaubert describía el encarcelamiento de Juan, la fiesta de Herodes, la danza de Salomé, el juramento del Tetrarca, la petición de la cabeza y la entrega a continuación en una bandeja. Por su parte, Massenet desarrolla el encarcelamiento y el banquete regio, pero

³⁷⁸ La extrema filiación de las obras de Massenet a estos grandes compositores ha supuesto en muchas ocasiones el desprecio de su música, tachada de poco original, y criticada por su fácil melodismo, situando sus óperas en una especie de limbo entre los considerados verdaderos “genios” (Berlioz, Saint-Saëns o Debussy) aceptados por el canon más reciente. Como muestra de ello se pueden aducir las estadísticas de Operabase: frente a las 86 representaciones mundiales de *Samson et Dalila* que se registran desde enero de 2016, solo se encuentran 7 funciones (únicamente 3 producciones) de *Hérodiade*.

no la danza de Salomé para conseguir la cabeza de Juan; en la ópera se produce la muerte del santo, pero no se menciona la decapitación.

El deseo de Herodes por Salomé del texto literario permanece en la ópera, pero aquí, la princesa repudia al Tetrarca, introduciéndose a continuación una novedad esencial: la joven ama apasionadamente al Bautista. A diferencia del relato de Flaubert, y del poco relieve que posee aquí la danzarina, la subjetividad de Salomé brilla en la ópera desde el inicio, tanto en su postura de rechazo a su padrastro como en la expresión de amor hacia el profeta. No obstante, este sentimiento se romantiza al máximo, hasta el punto de alcanzar con el amado a una trascendencia espiritual ausente tanto en Flaubert como en Wilde. Como se ha visto en el caso del primero, Salomé funciona como instrumento de Herodías, y en Wilde, el deseo resulta sobre todo físico³⁷⁹. En diferentes términos se expresa esta Salomé en su contemplativa aria de la escena primera:

Il est doux, il est bon ; sa parole est sereine,
Il parle, tout se tait ... Plus léger sur la plaine
L'air attentif passe sans bruit.
Ah ! Quand reviendra-t-il ?
Quand pourrai-je l'entendre ?
Je souffrais, j'étais seule, et mon cœur s'est calmé
En écoutant sa voix mélodieuse et tendre !
Prophète bien-aimé, puis-je vivre sans toi !
C'est lé, dans ce désert où la foule étonnée
Avait suivi ses pas,
Qu'il m'accueillit un jour, enfant abandonnée,
Et qu'il m'ouvrit ses bras !
Ah ! Quand reviendra-t-il ?
Quand pourrai-je l'entendre? [...]
(Milliet y Grémont, 1998: 81).

Así inicia Salomé su invocación al profeta, con el que se había encontrado anteriormente en el desierto, ayudándola a sobrellevar su soledad, que es también la ausencia de madre. Aparece así una nueva reescritura del texto base, donde Herodías educaba a su hija para servirse de ella. Por otro lado, en esta aria se comienza a elaborar una poética de lo etéreo que no se hallaba en el hipotexto. De hecho, en el relato de Flaubert, las tímidas apariciones de Salomé antes de la danza siempre resultan alusiones corporales:

Antipas divisó dos o tres veces su cuello delicado, el ángulo de un ojo, la comisura de una boca pequeña. Pero de las caderas a la nuca veía todo su cuerpo que se inclinaba para enderezarse de nuevo como un elástico. Él acechaba la repetición de aquel movimiento y su respiración se hacía más fuerte; sus ojos se inflamaban. [...] De detrás de una cortina de enfrente se acercó un brazo

³⁷⁹ El matiz espiritual del amor de la Salomé de Massenet difiere de la fisicidad del deseo de la heroína de Wilde: ¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. [...] Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte. [...]” (Wilde, 2013: 131-133).

desnudo, un brazo joven, encantador, como tallado en marfil por Policleto. De manera algo torpe, pero graciosa, remaba en el aire, para coger una túnica olvidada en un escabel junto a la pared (Flaubert, 2010a: 94-95 y 107).

La complacencia en la descripción de la materia en el relato, y la preeminencia del deseo físico que experimenta la heroína wildenana por el Bautista, contrasta con la búsqueda de lo intangible en la ópera. Frente al cuerpo y lo sensual, con el clímax de seducción final en el episodio de la danza, en Massenet predomina la voz; frente al sexo y al cuerpo, la palabra se destaca en tanto que medio de acceso al alma.

El carácter trascendente del sentimiento amoroso que experimenta Salomé en la ópera se desarrolla también gracias a una novedad más que el libreto introduce en el esquema mítico: Juan corresponde a Salomé. No obstante, al principio, el profeta se debate entre el amor a Dios y el amor mundano, desarrollado en el dúo cuatripartito que cierra el primer acto:

SALOMÉ

Je t'appartiens, je t'aime

Loin de toi je souffrais et me voilà guérie !

Dans ton regard est ma patrie ;

Mon visage est baigné de larmes, et mon cœur

Tressaille de bonheur !

JEAN

Pour toi, c'est la saison où les vœux moins timides

Appellent des baisers sur les lèvres avides ;

Pour toi, c'est la saison d'aimer !

Pour moi, tout autre est le destin !

Non ! Je ne veux pas t'entendre,

Laisse-moi ! Eloigne-toi !

Pauvre âme naïve et tendre !

Va, éloigne-toi ! Va-t'en !

SALOMÉ

Ah ! Je veux t'aimer sur terre !

JEAN

Non ! Jamais ! Je ne veux pas t'entendre ! [...]

JEAN

Enfant, c'est la foi nouvelle et la vie,

C'est la foi nouvelle et l'immortalité

Regarde cette aurore, ô vérité !

(Milliet y Grémont, 1998: 85).

Así se elabora el rechazo a la joven, aunque no sea por la naturaleza perversa del personaje que se exaltará en el decadentismo a partir de la versión de Huysmans. En la obra de Massenet, frente a la mujer y la tentación de la carne, el profeta entiende que su deber reside en consagrarse a Dios. En este diálogo se producen sendas disquisiciones sobre las tipologías espiritual y terrenal del amor, entre las que basculan Juan y Salomé respectivamente. En última instancia, esta actitud evolucionará a lo largo de la obra.

La personalidad de Herodías, por su parte, permanece similar a las imágenes flaubertianas. No obstante, su presencia se atenuará inevitablemente, en base sobre todo a la mayor relevancia actancial de Salomé en la ópera. En cualquier caso, el odio visceral de Herodías al profeta se mantiene con la misma intensidad en la obra musical, al igual que sus aspiraciones políticas. Así, la esposa de Herodes pide la cabeza del Bautista por los mismos motivos que en el relato, y chantajea al Tetrarca de forma idéntica a la del hipotexto, reprochando al esposo haber abandonado por él a su hija (Flaubert, 2010a: 91-93; Milliet y Grémont, 1998: 81-83). Por otro lado, aparece aquí un nuevo motivo que se desarrollará en testimonios posteriores: la rivalidad entre madre e hija para conseguir al Bautista³⁸⁰; la primera para asesinarlo, la segunda para unirse a él. A diferencia del texto de Flaubert, Herodías ha abandonado a su hija y no sabe quién es, sólo con el transcurso de la obra descubrirá su identidad. Así estalla Herodías después de las revelaciones de Fanuel en la escena novena (Acto III): “Ma fille! Elle! Ma rivale!/ Non! Ma fille est morte et je n’ai plus d’enfant!” (1998: 97). El dramatismo que alcanza la escena con estos nuevos motivos (el reconocimiento de la hija y su rechazo al descubrir su amor a Juan) traerá consigo mayor profundidad en los personajes y en las relaciones entre ellos.

La novedad más importante que la ópera introduce al discurso mítico resulta sin embargo el protagonismo de Salomé ya anticipado. La joven hebrea representa aquí el centro de la acción, a diferencia del papel secundario que juega la princesa en la obra narrativa. Por otro lado, la profundidad psicológica de la heroína no muestra las pasiones que Wilde le achacará una década después. No existe aquí ningún tipo de “perversión necrófila”, sino un amor idealizado hasta el extremo (Acto III, escena XII):

J’ai vécu de sa vie et mourrai de sa mort,
 Ah ! Laissez-moi partager son sort ! [...]
 C’est Dieu que l’on te nomme,
 Car il n’est pas un homme
 Qui garde ta sérénité !
 Toi, dont la vie entière
 Ne fut qu’une prière
 A l’amour, à la charité !
 Je veux quitter la vie,
 Divin maître, je veux te suivre, ravie
 Dans l’extase de ta clarté,
 Loin des vaines pensées,
 Nos âmes enlacées
 Montent dans l’immortalité
 (1998: 104-105).

³⁸⁰ Esta rivalidad entre madre e hija, aunque ya anunciada en la *Salomé* de Oscar Wilde, llega al paroxismo en un texto hispánico, *Salomé. Novela-Poema* (1918) del colombiano José María Vargas Vila (v.§3.8).

Aparece en esta declaración la naturaleza elevada del amor de Salomé, que anhela la unión eterna con Juan, más allá de la muerte, como vehículo para la trascendencia. En definitivas cuentas, el mensaje del libreto, realizado mediante la repetición del motivo musical del amor³⁸¹ (Condé, 1998: 84 y 104), expuesto en el dúo ya analizado, no es otro que la posibilidad de redención de la mujer a través del amor divino. Con ello, aparece de nuevo el mitema de la purificación de la naturaleza femenina, presente ya desde la narrativa de Sue. Se repite aquí otro de los motivos escasamente recordados por la crítica, pero que posee decisivos resultados en la estructura y significación del mito.

El personaje de Herodes también experimenta un notable desarrollo en la ópera. Al igual que en texto de Flaubert, el deseo de perpetuarse en el poder representa su mayor motivación. Solo a esto responde su opción de salvar al Bautista, que, al resultar apoyado por el pueblo, aportaría más poder a su gobierno en su voluntad de emanciparse de Roma. Pero el cónsul Vitelio no permitirá que el mensaje de Juan sobre la llegada de un Mesías (cuestionando por tanto el poder absoluto del Imperio Romano) subleve a los judíos, por lo que presionará a Herodes para que condene al profeta. Así, una variante más se desliza en la trama política en la ópera de Massenet: siguiendo en parte la obra de Flavio Josefo, Herodes únicamente utiliza al Bautista por motivos políticos; a diferencia de las fuentes evangélicas, no teme el poder del profeta. Las consecuencias de ello radican en un mayor relieve del Tetrarca, nuevamente en detrimento del protagonismo que Herodías poseía en la narración. No obstante, el deseo del Herodes flaubertiano por Salomé se mantiene, o incluso se intensifica en la obra musical. Así, cuando al fin conoce que Juan es el elegido por Salomé, y por tanto, se transforma así en su rival, olvidará todas sus maquinaciones para acabar con su vida.

El desarrollo de Herodes y su postura respecto a Salomé avanza al tiempo que las revelaciones se suceden en la ópera. De su estado inicial de deseo frenético pasa a despreciarla al saber que ama al Bautista. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el personaje del profeta. Después de emitirse su condena junto a la de Salomé en la escena XII (Milliet y Grémont, 1998: 105), el profeta alcanzará una entidad manifiestamente heroica. Así, comienza el acto IV con el personaje encerrado en un calabozo subterráneo, a la manera de Florestán o Radamés³⁸². No obstante, Juan cambia los lamentos de los

³⁸¹ Massenet se apropia, al igual que otros compositores franceses e italianos de su época, de la técnica del *Leitmotiv* wagneriano. Carl Dahlhaus estudia esta técnica en su *Werther* (1892) (2014: 269).

³⁸² Así se lamenta desgarradoramente el héroe preso de la única ópera compuesta por Beethoven, *Fidelio* (1805-1814): „Gott, welch Dunkel hier! / O grauenvolle Stille! [...] Wahrheit wagt ich kühn zu sagen, / und die Ketten sind mein Lohn. / Willig duld' ich alle Schmerzen, / ende schmäählich meine Bahn; / süßer, Trost

héroes de Beethoven y Verdi por la fe; su muerte supondrá el encuentro con Dios y el triunfo de la justicia celestial:

Adieu donc, vains objets qui nous charment sur terre.
Salut ! Premiers rayons de l'immortalité !
L'infini m'appelle et m'éclaire ;
Je meurs pour la justice et pour la liberté ! (1998: 107)

Finalmente, al igual que el Radamés verdiano, el héroe termina encontrando en la prisión a su amada, que está dispuesta a inmolarse con él. Ante esto, la actitud de Juan manifiesta un cambio radical:

Ah ! C'est donc vrai, Seigneur, que tu pardonnes !
Que je puis respirer cette enivrante fleur,
La presser sur ma bouche et murmurer : je t'aime !
Ces mots ne sont pas un blasphème :
Tu m'as donné la voix pour te nommer,
Seigneur, et l'âme pour aimer !
Seigneur c'est donc vrai que je puisse
Respirer cette enivrante fleur,
La presser sur ma bouche et murmurer :
Je t'aime ! (1998: 107).

De esta forma, el héroe acepta finalmente a Salomé. El sacrificio ejemplarizante de la mujer redentora le ha descubierto el sentido del amor humano. A partir de aquí, la dicotomía entre los dos tipos de amor (terreno y celeste) dejará de existir para concebirse un único posible, en la unión trascendente con la amada.

La escena anterior resultará interrumpida por los gritos del pueblo enfurecido que reclama la muerte del profeta. Ante esto, Salomé renueva su decisión de morir con el amado y su deseo de martirio, en un encendido dúo que da fin a la escena XIII:

SALOMÉ
Te quitter, moi ? Quand le ciel nous appelle !
O Jean ! Te quitter ! Non ! Jamais !
Ami, la mort n'est pas cruelle
Qui nous prend tous les deux et va nous réunir !
Si Dieu l'avait permis, l'âme heureuse et ravie,
A tes côtés, j'aurais passé ma vie ;
Dieu ne l'a pas voulu ; je saurai donc mourir
Près de toi, dans tes bras, ô sublime martyr !
Je veux mourir ... près de toi ... dans tes bras... [...]
JEAN, puis SALOME
Il est beau de mourir en s'aimant, ma chère âme !

in meinem Herzen, / meine Pflicht hab ich getan“ (Akt 1, Introdution) [¡Dios! ¡Qué oscuridad hay aquí! / ¡Qué silencio aterrador! [...] Me atreví a gritar la verdad / y mi recompensa fueron las cadenas. / Soportaré los sufrimientos, / mi vida se extingue con vergüenza, / pero mi corazón alienta / un dulce consuelo: / ¡he cumplido con mi deber!"] (trad. española de Mónica Zaionz, disponible en <http://www.kareol.es/obras/fuldelio/acto2.htm> [Fecha de consulta: 15/ 02/ 2020]. Pero no menos dramática resulta la situación del Radamés de Verdi en *Aida* (1871): “La fatal pietra / sovra me si chiuse. / Ecco la tomba mia. / Del dì la luce più non vedrò. / Non rivedrò più Aida” (Acto IV, Escena II). A través de los moldes operísticos, ambos héroes resultan adalides de la libertad individual y política, postulado básico del Romanticismo.

Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme,
Notre amour, dans le ciel rayonnant de clarté,
Trouvera le mystère et l'immortalité !
Transport de l'amour embrase nous toujours !
(1998: 107).

Este amago de muerte de amor en busca de la unión eterna al estilo del *Tristan* wagneriano se interrumpe bruscamente cuando se aparta a Salomé de los brazos de Juan. Se precipita con ello el trágico final, diferente al resto de los textos que abordan el mito; al margen de cuál resulte el tipo de unión entre los protagonistas, aquí no se producirá finalmente. Así, la conclusión de la ópera marchará por cauces imprevistos para la heroína, salvada de la muerte por la clemencia de Herodes. Después, Herodías le confesará su maternidad, arrepentida de su actitud desdeñosa hacia ella. Sin embargo, la muchacha no quedará muy satisfecha con su suerte: “Ah! reine détestée,/ S'il est vrai que tes flancs odieux m'aient portée,/ Tiens !/ Reprends ton sang et ma vie” (1998: 113). Así rechaza Salomé a su madre, suicidándose después para reunirse en el cielo con Juan. Acaba mostrándose así la independencia total de la joven en su defensa de su autonomía electiva, a través de la cual decide morir para unirse con el Bautista³⁸³.

La música de Massenet y el texto cantado, ofrecen importantes novedades en la trayectoria del mito literario. Además, la superposición de la música al texto de Flaubert, renovado en el libreto por Henri Grémont y Paul Milliet, produce interesantes modificaciones sobre la estructura mítica. Existe primero un diálogo entre textos (relato-libreto) en el que se introducen una serie de modificaciones en las que ya se ha entrado, sobre todo en torno a los personajes. Pero a la vez, la música, encajada en el modelo de la *grand opéra*, produce también su particular lectura. Si a Flaubert le interesaba profundizar en el personaje de Herodías, la adaptación operística aporta mayor relevancia al resto de los personajes. De esta forma, se posibilita la inclusión de coros y agrupaciones vocales o *ensemble* (dúos, tercetos, cuartetos), característicos del género, haciendo de las escenas multitudinarias de *tableau* un importante principio estructural y dramático (Dahlhaus, 2014:122-123). Al mismo tiempo, el molde de la *grand opéra* también necesitaba de un idilio amoroso (Salomé y Juan) y una trama histórica (encabezada por Vitelio), marcando así otra contraposición axial del género: el contraste entre el ámbito

³⁸³ Por tanto, la autonomía de Salomé en la ópera de Massenet se produce únicamente en un nivel estructural y musical, aunque no desde el punto de vista ideológico. No existe aquí el papel subversivo que adquiere la Salomé de Wilde en tanto que ataque al poder masculino. En la ópera francesa, la independencia femenina existe en tanto que liberación del yugo materno, pero contradictoriamente se anula al subordinar su esencia al personaje masculino. De esta forma, el personaje femenino sometido no escapa de la ideología patriarcal desde la que es construido (Millet, 1995: 70-71).

“público” y “privado” que se manifiesta en la escena (2014: 125). De esta forma, los intereses “privados” (el amor entre Salomé y Juan), chocan con los intereses políticos de Herodes y Herodías. Por la naturaleza del personaje, aquí no danza Salomé como en el relato fuente, pero ante la costumbre de la inclusión de ballet en estas óperas monumentales, se introducirán una serie de piezas donde los pueblos que había reunido ya Flaubert (egipcios, babilonios, fenicios), ejecutaban diversos números de danza.

En general, el esquema motivico del mito resulta semejante tanto en el texto de Flaubert como en la ópera de Massenet. No obstante, en el paso de Herodías al teatro lírico se producen modificaciones notables en los personajes. *La mujer fatal* flaubertiana pierde parte de su protagonismo en la ópera cuando se sitúa el foco de atención sobre Salomé, cuya participación en el hipotexto casi se reducía a la escena del baile al servicio de la madre. A través de la comparación entre la “Hérodias” de Flaubert y la *Hérodiade* de Massenet, el mito de Salomé ha ofrecido nuevas facetas, a menudo ocultas. El esquema de motivos sufre importantes innovaciones, como la “subtrama” entre Herodías y Salomé, su desconocimiento y posterior rivalidad ante el Bautista; pero sobre todo, la correspondencia amorosa entre Salomé y Juan, en búsqueda ambos de una unión trascendente. En última instancia, la sumisión de Salomé a la madre culmina en una declaración frontal de independencia para elegir así su propio destino, aunque ciertamente, esta *autonomía* continúe acorde al ideal decimonónico de la entrega femenina al hombre. De esta forma, no hay espacio aquí a la “perversidad” de la protagonista wildeana y su deseo “castrador”, sino una idealización de la mujer y del sentimiento amoroso, que busca la unidad trascendente con el ser amado. En definitiva, la propuesta de Flaubert y Massenet puede implicar una apuesta menos arriesgada y provocadora que las obras de Wilde y Strauss, tanto a nivel ideológico (mujer como sujeto libre y emasculador) como estético (expresionismo musical). Quedémonos no obstante con esta primera faceta del mito en la ópera, estandarte de una concepción del arte y de la feminidad todavía en deuda con el Romanticismo.

2.2.4.3. LA ÓPERA (II): ENTRE OSCAR WILDE Y RICHARD STRAUSS

Verzicht, o Herz, auf Rettung,
dich wagend in der Liebe Meer!
Denn tausend Nachen schwimmen
zertrümmert am Gestad umher!³⁸⁴
(Johannes Brahms, *Neue Liebeslieder*,
op.65).

Con posterioridad a sus poemas sinfónicos, Richard Strauss inaugura la música del siglo XX con dos de sus grandes trabajos: *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909). En el caso del primero, el compositor alemán se unía abiertamente a las tendencias modernistas, nutriendo su música de movimientos como el *Jugendstil* o la *Sezession* vienesa. Así, pueden rastrearse en su estilo inicial algunos de los rasgos tan característicos de las obras de Beardsley o Klimt, como la preeminencia de lo irracional, el simbolismo, la densidad de la forma (transmitida en música habitualmente por las experimentaciones con el *color* instrumental) y sobre todo el gusto por el arabesco y las líneas sinuosas. Estas formas ondulantes marcan de forma paradigmática el arranque de obras como *Preludio a la siesta de un Fauno* (1894) de Debussy y el zigzagueante motivo inicial del clarinete en la *Salome* de Strauss, uno de los *leitmotiv* asociados a la princesa hebrea (García Laborda, 2000: 37-40). Aparte de cierta proximidad estética, ambas obras se unían en el gusto a las tendencias literarias finiseculares; en ambos casos, la música partía de una obra literaria previa (el poema homónimo de Mallarmé funcionaría como fuente de inspiración para Debussy y la tragedia de Wilde para Strauss). De hecho, la relación con el texto literario se tornaría extremadamente intensa en la gestación de la ópera, forma “multimedia” por excelencia (Kramer, 2007: 25). Así, lejos de apoyarse en un intermediario en forma de libreto redactado exprofeso³⁸⁵, Strauss utilizaba como base textual la traducción alemana de la obra de Wilde realizada por Hedwig Lachman en 1903. Sobre esta fuente, el propio compositor emprendería unas pocas modificaciones y cortes para adaptarla a la dicción canora y a las necesidades de su propuesta dramática (Tenschert, 1994: 36-45).

No resulta extraño que el compositor alemán se sintiera atraído por el mito de Salomé: aparte del estímulo que resultó haber asistido en 1903 a la producción de Max

³⁸⁴ “¡Abandona, corazón, toda esperanza de salvación / al aventurarte en el mar del amor! / ¡Miles de navíos flotan a la deriva / destrozados por los arrecifes!” (letra de Georg Friedrich Daumer, traducción española de Jesús María Aréjula, disponible en <http://www.kareol.es/obras/cancionesbrahms/65.htm>) [Fecha de consulta: 15/02/2020].

³⁸⁵ Como explica Carl Dahlhaus, la ópera “postwagneriana” experimentó una crisis profunda en la creación de libretos, que se solventó en las tendencias cercanas al *Regietheater* y la “ópera literaria”, que partía de textos literarios sin alterarlos, basándose en la pura experimentación musical (2014: 335).

Reinhardt de la obra de Wilde en Berlín (el papel protagonista lo encarnaba en aquella ocasión Gertrud Eysoldt) (Mann, 1966: 41; Wollen, 1995: 78; Strauss, 2007: 60), los escenarios de inicios del Novecientos estaban saturados ya por la moda de Salomé³⁸⁶. En ámbito operístico encontramos una prueba de ello ante la cantidad de proyectos sobre la figura de la princesa hebrea que se gestaban en esos años. Incluso la escena española, donde la tragedia de Wilde llegaría de forma más tardía, comenzaba a manifestar su interés justo después de la primera traducción de la obra de Wilde en España en 1902³⁸⁷. Así, el 23 de febrero de 1903 aparecía la siguiente noticia en *La correspondencia de España*:

El joven compositor D. Ramón María Montilla, autor de la ópera *Venganza gitana*, estrenada en el Teatro Real durante la temporada anterior, ha terminado una nueva obra. Es ésta una ópera en un acto, titulada *Salomé*, y cuyo libreto ha sido escrito por el inspirado poeta Sr. Alcaide de Zafra. Cuantos conocen la nueva ópera del señor Montilla, hacen de ella grandes elogios por la novedad de su asunto y la brillantez de la partitura. Esta ópera es posible que no sea estrenada en Madrid, pues probablemente el señor Montilla la pondrá en escena en un teatro del extranjero.

Como auguraba al anónimo redactor, la ópera de Ramón María Montilla con libreto del poeta y dramaturgo sevillano Joaquín Alcaide de Zafra³⁸⁸ no llegaría a estrenarse en España (Cuenca, 1927: 200), y se desconoce si se llevó finalmente a escenarios extranjeros. Sin embargo, baste vislumbrar su eco publicitario en la prensa de la época

³⁸⁶ En ámbito musical, el mito de Salomé ejemplifica como ningún otro su extrema vitalidad a lo largo del tiempo, llegando a géneros tan variados como el rock, la salsa, el merengue o el pop latino. En relación con el primer género merece mencionarse el tema de The Smashing Pumpkins titulado “Stand Inside Your Love” (*Machina/The Machines of God*, 2000), todo un homenaje a las obras de Wilde y Beardsley.

³⁸⁷ El estreno de la *Salomé* de Oscar Wilde en los escenarios españoles tuvo lugar el 5 de febrero de 1910 en el Teatro Principal de Barcelona, con el papel protagonista de Margarita Xirgu (Rodrigo, 2005: 57; Constán, 76-77); como había ocurrido en otras ciudades, el escándalo no se hizo esperar, de tal forma que la compañía llegó a ser expulsada del teatro, teniendo que trasladarse al Teatre Nou del Paralelo (Molins, 1995: 54). En 1912, la obra llegaría a Madrid de la mano de Lyda Borelli, como informaba Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración artística* del 27 de mayo de 1912. En el caso de la ópera de Strauss, la *première* también se daría en Barcelona, en el Gran Teatre del Liceu el 29 de enero de 1910, llevándose el mes siguiente al Teatro Real de Madrid, con la presencia de la soprano Gemma Bellincioni. De tamaño acontecimiento darían cuenta *El Imparcial* (17 de febrero de 1910), la *Nación* de Buenos Aires en una crónica firmada nuevamente por Pardo Bazán (1999: 374) y los comentarios de Benavente (Constán, 2009: 76-77). En el caso de las traducciones de la obra de Wilde, puede fecharse en 1902 la primera edición traducida comercializada en España (*Salomé, drama en un acto*, trad. J. Pérez Jorba y B. Rodríguez, Madrid, Rodríguez Serra editor) (Fernández Cifuentes, 1982: 100-104; Rubio Jiménez, 2001: 73 y 75-76; Constán, 2009: 65-66).

³⁸⁸ La colaboración entre Ramón María Montilla (música) y Joaquín Alcaide de Zafra (libreto) cristalizaría en una “trilogía bíblica”, compuesta por *La Sultanita*, *Judith* y *Salomé* (Cuenca, 1925: 22-23; 1937: 23). Pese a que no se conocen datos de su estreno, las obras fueron publicadas en 1897 en Madrid por Florencio Fiscowich (Vargas-Zúñiga y Bajo Martínez, 2002: 46-47). El desconocimiento actual de la figura de Alcaide de Zafra no se corresponde con su actividad literaria real, colaborando en los grandes periódicos y revistas de la época (López de Zuazo Algar, 2017: 20) al tiempo que, a través de sus viajes a París, contactaba con los grandes representantes de las tendencias poéticas finiseculares (González Ruano, 1946: 176). Por su parte, no resulta de segunda fila la figura de Ramón María Montilla, alumno en París de Massenet y autor de la música de la mencionada “trilogía bíblica”; de su *Salomé* dirá Francisco Cuenca ser más inspirada incluso que la de Strauss, al tiempo que emparenta su *Judith* con el estilo de Wagner (1927: 198-199).

para entender el furor del público por el mito. También en 1903, al tiempo que Strauss leía la tragedia de Wilde, el compositor francés Antoine Mariotte (1875-1944) ya había concluido la partitura de otra *Salomé*. Sin embargo, el alemán se adelantaría en comprar los derechos del drama original, por lo que la obra de Mariotte no podría estrenarse hasta el 30 de octubre 1908, primero en Lyon y después en París. La aceptación que la obra cosechó en su tiempo no pudo competir con los éxitos y escándalos que venía suscitando la *Salomé* de Strauss desde su estreno el 9 de diciembre de 1905 en la Königlisches Opernhaus de Dresde (Mann, 1966: 42-45)³⁸⁹. Estas razones, así como las novedades musicales (Fauquet, 2007: 90-91), explican el olvido de la obra de Mariotte que, al mismo tiempo que Strauss, era atraída por la perversa princesa.

Con justicia, dentro del catálogo de Strauss, la crítica suele emparentar a *Salomé* con su descendiente inmediata, *Elektra*. Ambas heroínas comparten objetivos, como la sed de venganza que las mueve al crimen; pero por encima de ello, ambas se inscriben en un *continuum* dramático que activa a su vez implicaciones similares:

la atmósfera dramática y musical es, en ambos casos, extremadamente febril y se centra en un solo personaje, cuya muerte constituye el único fin posible. Las dos óperas están escritas para grandes formaciones orquestales y requieren un protagonista de una excelente voz y una fuerza histriónica, emulando el intrépido uso que hizo Wagner de la voz de soprano dramática en Isolda, Brunilda y Kundry. Ambas piezas tienen momentos culminantes de solos de danza –la danza de los siete velos de Salomé y la danza final de Electra hasta la muerte- en los que la orquesta puede poner de relieve su extraordinaria importancia. Pero también existen diferencias, debidas en parte a la ambientación. *Salome* es la culminación del orientalismo operístico (Griffiths, 1998: 287-288).

Ciertamente, el espacio orientalista representará uno de los motores espaciales del mito de Salomé, tanto en las versiones musicales (ello motivará importantes innovaciones tímbricas, rítmicas y armónicas en la obra de Strauss) como en las pictóricas y literarias. El espacio orientalizante resulta vital ya en la *Hérodiade* de Massenet, aunque las sugerencias amorosas que se desarrollan en él se transformarán radicalmente en la música de Strauss. En esta ocasión, el erotismo transgresor que habita en la música del alemán, en ruptura con el melodrama desarrollado por Massenet, procederá directamente del hipotexto wildeano (Blackmer, 2016: 11).

³⁸⁹ El estreno de *Salome* en Dresde, asumido el papel protagonista por Marie Wittich, fue un éxito que se multiplicó en las representaciones de Graz cinco meses después, a partir del 16 de mayo de 1906. En la primera de estas veladas, bajo la dirección del propio Strauss, el público siguió aplaudiendo diez minutos después de que bajara el telón metálico, y el compositor referiría después que con las ganancias de aquellas representaciones había podido construir su villa de Garmisch. Sin embargo, *Salomé* también cosechó rechazos y prohibiciones por el tema profanador que ponía en escena; así ocurrió en la Ópera de Viena en 1906 bajo la dirección de Gustav Mahler, y en 1907 en Londres (Mann, 1966: 44; Kennedy, 1999: 142-146; Ross, 2011: 22-26).

En esta adoración al texto de Wilde, Strauss no dejará de recrear en su música todos los episodios desarrollados en la fuente literaria. Así, la organización dramática de la obra parte de la fuente (Goldet, 2007: 11); al igual que la tragedia, la ópera posee un único acto continuo, en el que, por medio de la evolución de la peripecia, pueden diferenciarse tres partes aplicables también al drama wildeano. La sección inicial (exposición) comprende la conversación entre Narraboth y el paje de Herodías y el deseo de Salomé por contemplar a Jochanaan, para lo que utilizará a Narraboth. Después se introduce un interludio sinfónico, que anuncia la llegada del Bautista y el despertar del deseo de Salomé (2007: 18). Esta primera parte se cerrará con la declaración amorosa de Salomé al Bautista y el suicidio del celoso Narraboth, incapaz de sufrir por más tiempo la indiferencia de Salomé y su deseo por el profeta. Tras un segundo interludio sinfónico (donde se recapitulan los motivos musicales precedentes y se anuncia la tragedia futura), la segunda parte (peripecia) desarrolla la relación entre Herodías y Herodes, así como el deseo de este por Salomé y las proposiciones del Tatarca a la danzarina. Aquí se insertarán las disputas entre los judíos por la naturaleza del profeta y la continuación de las negociaciones entre Herodes y la princesa. La tercera parte (catástrofe) desarrollará el desenlace de la tragedia en la decapitación del santo y la muerte de Salomé (el castigo a la criminal); pero antes de llegar ahí, Strauss musicaliza los acontecimientos precedentes: el pacto entre el gobernante y Salomé y la danza de los siete velos, momento en el que Strauss completará la sugerencia wildeana con un completo poema sinfónico (2007: 42-44) que reunificará todos los motivos del mito.

Para organizar musicalmente todo este material dramático a lo largo de la obra, Strauss contará con todas las enseñanzas de la tradición wagneriana. Al tiempo que parte del ya mencionado *continuum* dramático sin presencia de números cerrados en el que el fluir musical adquirirá la forma del drama musical (Abraham, 1985: 177; Puffett, 1994: 58-87), estructura los motivos mediante la recurrencia de múltiples *leitmotiv* que delimitarán musicalmente los principales motivos del discurso mítico. Entre ellos se encuentra la figura ondulante del clarinete con la que comienza la ópera, motivo musical tradicionalmente asociado a Salomé [Fig. 1] (Goldet, 2007: 12):

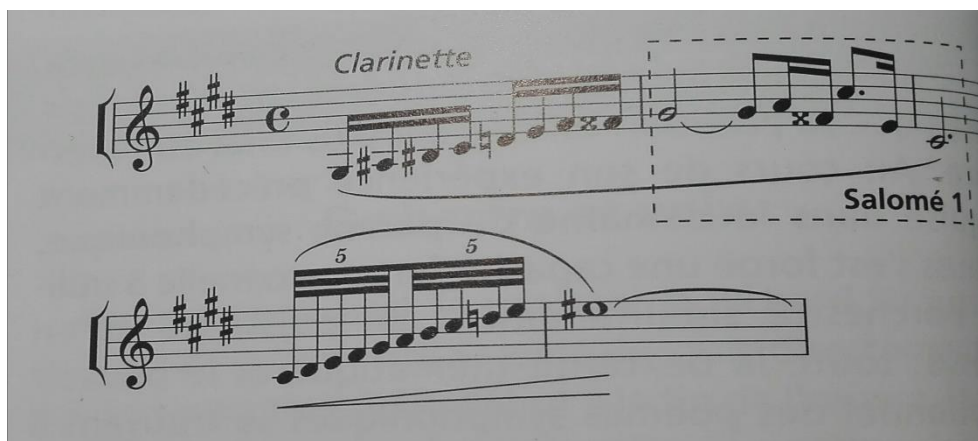


Fig. 1. Motivo de Salomé 1: presentación

Esta escala ascendente se repetirá con variaciones a lo largo de toda la ópera, desarrollándose de forma sutil. Sin embargo, ya desde este ambiguo inicio existen multitud de interpretaciones. Por un lado, se suele asociar con una serpiente por su forma zigzagueante, con lo que ilustraría así Strauss la naturaleza maligna de Salomé, nuclear en el mito finisecular. A ello ayuda también la naturaleza del intervalo que se construye: desde el Do sostenido al Sol se alcanza el intervalo conocido como tritono, llamado ocasionalmente *diabolus in música* “por las vibraciones incómodas a los oídos humanos” (Ross, 2011: 24). De este motivo-personaje nacerán otros, como el del deseo femenino, que se llega incluso a camuflarse en la voz de su admirador Narraboth (Goldet, 2007: 14):

Fig. 2. Motivo de Salomé 2: el deseo

En este caso, su escala primitiva (de nuevo representada por el clarinete, frente al corno inglés, que acompaña a Narraboth) se completa con un mayor cromatismo hasta llegar a la disonancia, para “expandir” (Dalmonte, 2002: 96) así la gama de significaciones perversas del deseo femenino. Así continúa el extenso catálogo de los *leitmotiv* que giran

alrededor a Salomé, pasando por el del beso a la cabeza cortada, cuya escritura cromática y entrecortada (plagada del movimiento de corcheas y semicorcheas) se oponen a la rigidez solemne de los motivos asociados al profeta, siempre relacionado con los timbres nobles de los metales (trompas y trombones). En última instancia, las aspiraciones generales de la obra pueden cifrarse sobre tres puntales: “disonancia modernista, nostalgia romántica, distanciamiento irónico” (Ross, 2011: 754). Partiendo de la tradición romántica, Strauss se adentra en los terrenos de la experimentación armónica recalando en la disonancia, lo que le servirá para desarrollar mecanismos distanciadores antes poco utilizados en la ópera, advirtiendo de su voluntad experimental.

Los *leitmotiv* asociados a Salomé construyen paulatinamente al personaje, que, despojado de las arias tradicionales, protagoniza el drama a través de la acción. Siguiendo el impulso erótico que mueve a otras de sus heroínas³⁹⁰, Strauss concibe a su Salomé como una vampira insaciable, que al igual que en la obra de Wilde, no espera ningún tipo de redención final, como sí ocurría con otras *fatales* célebres de la ópera romántica. A diferencia de la maligna Kundry en *Parsifal* de Wagner o la misma Salomé de Massenet, no espera a la heroína de Strauss un “más allá” venturoso; nada existe más allá del personaje, que se erige desafiante en la máxima exaltación del deseo sexual. Sobre este centro, la mujer fatal construye su autonomía, como recalca el libreto:

Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter. Zu meiner eigen Lust will ich den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel haben. Du hast einen Eid geschworen, Herodes. Du hast einen Eid geschworen, vergiss das nicht!³⁹¹ (Strauss, 2007: 49).

Sin embargo, siguiendo la estela de Wilde y el decadentismo, esta independencia deseante de Salomé no posee precisamente un sentido positivo. Así, en el abanico connotativo de la profundización del personaje no solo se activan las transformaciones de *leitmotiv*, sino también los procedimientos de “tonalidad asociativa” (Puffett, 1994: 47). A través de este procedimiento funciona además el simbolismo musical, por ejemplo, en la asociación de Salomé con la luna, que Strauss expresa a través de la confrontación de dos tonalidades: Re sostenido mayor para el astro y su equivalente enarmónico para la princesa, Do sostenido mayor.

³⁹⁰ Así resume Paul Griffiths el erotismo motriz de la ópera de Strauss: “Todos los personajes femeninos de las primeras óperas llevaban implícita una cierta carga erótica, ora corrupta en Herodías y Clitemnestra, ora desnuda en Salomé, ora latente en Crisotemis, ora desviada hacia el asesinato en Electra. Del mismo modo, los tres personajes de femeninos de *Der Rosenkavalier* son seres eróticos por naturaleza, y el trío culminante de la obra es una pieza de opulencia carnal” (Griffiths, 1998: 289).

³⁹¹ “Yo no escucho la voz de mi madre. Quiero la cabeza de Jochanaan en una bandeja de plata por mi propio placer. Has jurado, Herodes. ¡No olvides que has jurado!” [traducción propia].

La variación tonal incesante que atraviesa toda la ópera como síntoma claro de inestabilidad armónica y dramática (Carpenter, 1994: 88-108), llegará a caracterizar los personajes, expandiendo sus connotaciones en determinados momentos climáticos. Así sucede al final de la obra; pese a que la tonalidad de Salomé ha basculado a Do mayor (asociada al Bautista) durante momentos del monólogo final de la protagonista se conjugan las tonalidades de los personajes para expresar el clímax de la unión necrófila. Sin embargo, en los últimos compases, mientras Salomé es aplastada por los escudos de los soldados y castigada así por el crimen fruto de su sexualidad *desviada*, la tonalidad tornará a Do sostenido mayor, uniéndose así con el inicio y desvelando la clave del éxito de la danzarina, “siniestro, duro, mortífero” (Blackmer, 2016: 13). De esta forma, el personaje se inscribe de forma inseparable al imaginario de la “*femme fatale*, the sexually aware woman” encarnada en obras muy cercanas a Strauss como *Erdegeist* de Wedekind, la poesía de Dehmel o Altenberg y las pinturas y dibujos de Schiele, Klimt y Beardsley (Kennedy, 1999: 147-148). La primera de las grandes óperas mayores de Strauss supuso la apertura a una la nueva música en los inicios del siglo XX, el anuncio de las rupturas que posteriormente cimentaría Schönberg en el desarrollo de la atonalidad. A la vez que el compositor muniqués cuestionaba el lenguaje musical tradicional, se servía de un mito cuyo carácter subversivo expandió a través de formas inusitadas que supondrían, al mismo tiempo que escándalos, una popularización sin precedentes³⁹².

2.2.5. LA DANZA

Los diversos espectáculos de danza, tanto en su forma autónoma como vinculados a manifestaciones artísticas más amplias que pudieran englobarlos (teatro, ópera o cine), no dejaron de interpretar diversas fuentes, como el drama Wilde y la ópera de Strauss. Ambas obras (partiendo del antecedente de Massenet) habían llevado al mito bíblico a los escenarios de todo el mundo, contribuyendo así a la extrema popularización de la danzarina. De esta forma, se habían ensanchado los reducidos grupos de adeptos que habían gozado de las perlas poéticas de simbolistas y parnasianos durante la segunda mitad de XIX, y a ello había favorecido no poco las figuras mediáticas de las actrices, cantantes y bailarinas que encarnaron a la perversa hija de Herodías. El furor del público

³⁹² Esta popularización, fomentada además por las puestas en escena de los círculos de Diaghilev, motivó la composición de obras musicales posteriores. Entre ellas, cabría mencionarse una *Danse de Salomé* (1910) del compositor ruso Aleksandr Glazunov, una *Salomé* (1913) para orquesta y coro del polaco Karol Szymanowski sobre un texto de Jan Kasprowicz y una obra del británico Granville Bantock inspirada directamente en la obra de Wilde, con el título de *La Hija de Herodías* (Bochet, 2007: 80).

más amplio alcanzaría sobre todo a las últimas, que, por las necesidades de su arte, se valdrían únicamente del cuerpo en la elaboración de nuevas versiones del mito. De esta forma, el éxito de las divas no tardaría en llegar, siendo los propios literatos los primeros en expresar su fascinación por las formas en que sus personajes adquirirían cuerpo.

Para Mallarmé, la danza era la “reveladora inconsciente” que permitía el “desvelamiento [...] de mil imaginaciones latentes [...] como si fuera un Signo” (1987: 148-149). Así, no extraña que el autor de *Hérodiade* expresara su admiración por el arte de Loïe Fuller, que causaba gran asombro en la época:

En medio del terrible baño de las telas, se desmaya, radiante y fría, la comparsa que adorna múltiples temas giratorios en los que late una trama que, a lo lejos, se desvela -pétalo o mariposa gigantesca, vértigo informado en un orden nítido y elemental. Su fusión con los veloces matices de la iluminación trasmuta su fantasmagoría oxhidríaca de crepúsculo o de gruta, ciertas premuras de las pasiones -éxtasis, dolor, cólera-: es preciso, para moverlas [...] el vértigo de un alma proyectada en el aire, gracias a algún artilugio (Mallarmé, 1987: 149).

Las descripciones de las danzas serpentinas de Loïe Fuller por parte del poeta advertían de las connotaciones que alcanzaban las actuaciones de la bailarina norteamericana. Sus espectáculos en clave modernista (Fontbona, 1988: 20; Peláez y Andura, 1988: 45) se acompañaban de luces, artilugios y atuendos inusitados para dar lugar a figuras extrañas a partir de movimientos enfebrecidos y multiformes (Molins, 1995: 46-47; Salazar, 1998: 258-259). Se transmitía así para Mallarmé hondas pasiones a las figuras que encarnaba, como a la misma Salomé, a la que daría vida en varias piezas cortas llevadas a escena a partir de 1895 (Wollen, 1995: 78). Al cabo de unos años, la popularidad de la Fuller llevaría a ser la elegida para protagonizar una nueva obra sobre el mito, el *ballet* de Florent Schmitt *La Tragedie de Salomé*, estrenado en el Théâtre des Arts de París el 9 de noviembre de 1907 sobre el texto de Robert d’Humières³⁹³.

Aparte de las renovadoras recreaciones de Salomé por parte de Fuller, admiradas también por el mismo Wilde (Showalter, 2010: 159), el ballet de inicios del Novecientos conoció un hito fundamental en sus versiones del mito durante el año 1904. En esta fecha, la estadounidense Maud Allan [Fig. 34] asistía a una de las simbolistas representaciones de la producción de Reinhardt de la *Salome* de Wilde (1995: 78), que tanto habían impresionado al mismo Richard Strauss. Con este acicate, Allan comenzó a trabajar sobre un espectáculo de ballet que titularía “The Vision of Salome”. La primera representación tuvo lugar en Viena en diciembre de 1906, pasando al año siguiente a París, coincidiendo

³⁹³ Esta revisión en la danza de la tradición mítica finisecular fue comentada por *Le Figaro*, primero con el anuncio de la representación en la edición de la mañana del 9 de noviembre y después en una breve pero elogiosa crónica en la cuarta página de la edición del día 10, alabando el ingenio artístico de la danzarina.

su estreno nada menos que con la producción parisina de la *Salome* de Strauss (Wollen, 1995: 79). En 1908, Allan continuaba con su espectáculo en el Palace Theatre de Londres, donde protagonizaría alrededor de 250 funciones (Koritz, 1994: 63), ejerciendo un gran impacto en la prensa de la época y motivando reclamos publicitarios como el que aparecía en *Truth* el 18 de marzo:

The desire that flames from her eyes and bursts is hot gusts from her scarlet mouth infect[s] the very air with the madness of passion. Swaying like a white witch, with yearning arms and hands that pleat, Mad Allan is such a delicious embodiment of lust that she might win forgiveness for the sins of such wonderful flesh. As Herod catches fire, so Salome dances even as a Bacchante, twisting her body like a silver snake eager for its prey, panting with hot passion, the fire of her eyes scorching like a living furnace (cit. por Koritz, 1994: 69).

De esta forma, se pretendía atraer al público una vez más retomando el imaginario decadentista. Nadie se resistiría a contemplar el atrayente espectáculo de la “deliciosa encarnación de la lujuria”, a la bacante que “retorcía su cuerpo como una serpiente plateada”, ávida de su presa. Estos reclamos cosecharían gran éxito de audiencia, y la representación seguiría recaudando beneficios gracias no solo a la morbosidad de los anuncios, sino también al carácter transgresor de la interpretación orientalista de la bailarina, así como de su indudable preparación artística (Koritz, 1994). Allan continuaba así el ejemplo de otra artista exitosa, Isadora Duncan (Wollen, 1995: 79). En última instancia, la Duncan podría representar a una de las responsables de la configuración de la danza moderna en tanto que asunción de la “libertad en todos sus aspectos”³⁹⁴ (Salazar, 1998: 255). A través de estos modelos, el mito llegaría hasta Estados Unidos, ejerciendo de fuente de inspiración para artistas como Gertrude Hoffmann (1995: 79-80), que bailarían la danza de los siete velos en Nueva York [Fig. 32 y 33].

El éxito de estos espectáculos no dejaría de atraer la atracción de Serguéi Diáguilev (Bochet, 2007: 80), uno de los mayores renovadores de la danza moderna. Sin duda, su intenso conocimiento de la obra de Wilde y Beardsley (a los que llegó a conocer en persona) (Rutherford, 2009: 94-100), marcaron decisivamente sus producciones de los Ballets Rusos, en cuya órbita se situó la contestataria Ida Rubinstein. En 1908, la empresaria y artista rusa se disponía a montar una representación de la obra de Wilde;

³⁹⁴ Esta libertad de la danza moderna se traducían en la ruptura de todos los códigos clásicos, también en lo que respecta a vestuario. De esta forma, sorprendían al público de la época las túnicas griegas que vestía Isadora Duncan, o la desnudez de sus pies, que adoptaría también Tórtola Valencia (Zweig, 2014: 107). Precisamente la última se expresaría en este sentido sobre la danza moderna: “Nunca debiera encerrarse la danza en los estrechos límites de un tema precioso y definido. Hay un estilo que puede llamarse natural, ya que no es producto ni de la ciencia ni de la reflexión, sino de la inspiración que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos. Llamo danza natural a aquellos movimientos bellamente poéticos y rítmicos, realizados espontáneamente por quien concibe la inspiración como brotando de la música” (cit. por Queralt, 2005: 115).

bajo la dirección de Meyerhold, los decorados estaban trazados por León Bakst (diseñador de cabecera de Diáguilev), mientras que la coreografía corría a cuenta de Michel Fokine. Por su parte, Rubinstein asumía el papel protagonista (Wollen, 1995: 76; Showalter, 2010: 160). Finalmente, por motivos de censura, esta obra habría de representarse en forma de mimo, lo que no impediría el revuelo de la sociedad biempensante, que condenó la idea tanto como al cerebro de la misma. Ello motivaría graves perjuicios para Rubinstein, que con veintidós años llegaba a ser ingresada en una clínica parisina por su cuñado y repudiada por su familia (1995: 76; 2010: 160). A la salida de su reclusión, la artista volvió a sus proyectos, colaborando en 1910 con Bakst y Fokine en la *Scherezade* de Diáguilev (Abad Carlés, 2008: 147; Rutherford, 2009: 102). El éxito de producción marcaría los escenarios de toda Europa, llegando la influencia de Bakst también a España a través de José de Zamora y otros artistas del círculo decadentista, que terminarían en las actuaciones de Tórtola Valencia³⁹⁵ [Fig. 36] (Molins, 1995: 48; Rubio Jiménez, 2001: 86). La diva sevillana, autodidacta pero muy informada de las corrientes estéticas de su tiempo (Peláez y Andura, 1988: 43-47), también interpretaría la danza de los siete velos de Strauss (Queralt, 2005: 119).

Scherezade constituirá la antesala para la definitiva *Salome* de Ida Rubinstein, representada en París en 1912. Durante el espectáculo, la diva salía a escena desnuda, cubierta únicamente con joyas reales, lo que habría de escandalizar nuevamente al público. Encarnaba así Rubinstein la máxima expresión de Salomé como icono decadentista sobre los escenarios (Wollen, 1995: 76), criticada y apoyada al mismo tiempo (entre otros, por personalidades como Montesquieu o D'Annunzio). Se activaba así todo el contenido subversivo del mito en su afán emasculador, asumido por mujeres

³⁹⁵ Se volverá a lo largo de este trabajo sobre la figura de Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882-Barcelona, 1955). Habiendo debutado en 1908 en escenarios londinenses, sus danzas y su personalidad admirarían a autores como Maeterlinck, Valle-Inclán o Antonio de Hoyos y Vinent (Peláez y Andura, 1988: 48-53), con cuyas dedicatorias configuraría sendos álbumes personales (Queralt, 2005: 95-114). El éxito de Tórtola Valencia la haría actuar con grandes estrellas del momento, como Isadora Duncan o Anna Pavlova (Peláez y Andura, 1988: 48). Fontbona resume la importancia de la bailarina: “El arte de Tórtola Valencia, en definitiva, es el resultado de unas inquietudes intelectuales y estéticas propias de aquellos años. Las mismas que hicieron aflorar un fenómeno como el de los Ballets Rusos. Es decir, una estilización del folklore, un replanteamiento de la tradición y la sustitución de la delicadeza por la exaltación y el hedonismo, que tanto había de contribuir no a imponer una nueva estética [...], sino a romper una manera de ser convencional y abrir paso a nuevas experiencias y resultados, que han conformado el carácter abierto de la danza noble del siglo XX” (1988: 25). Retirada de la danza en 1939, pasaría el resto de su vida en la costa catalana, viviendo entre lujos y excentricidades orientalistas (Peláez y Andura, 1988: 54-55). Envuelta en la decoración orientalista de su vivienda granadina de estilo árabe (hoy desaparecida, pero situada en su día en la Plaza de Mariana Pineda) pasaría su ancianidad una antecesora de Tórtola Valencia en sus éxitos internacionales, la bailarina Consuelo Tamayo Hernández, “La Tortajada”.

que como Ida Rubinstein o Tórtola Valencia³⁹⁶, rompieron con la posición de su sexo en la sociedad de la Europa decimonónica, tradicionalmente sometido al varón.

Pero además de actrices formaron sus propias compañías, trabajaron como directoras y crearon o dirigieron escuelas de interpretación. Fueron en realidad integrantes de los primeros grupos de mujeres emancipadas social, intelectual y económicamente, a las que no se tenían en cuenta los escándalos y ambiciones que no se perdonaban en escritoras o sufragistas (Molins, 1995: 46).

De esta forma, la actitud subversiva de Salomé abandonó la ficción para abanderar un nuevo tipo de relaciones entre géneros en el que la mujer pudo lograr en la práctica su autonomía vital. Después de Rubinstein y las propuestas de Diáguilev, la fortaleza del mito derivó por dos caminos a menudo confrontados. Por un lado, la evolución estética de inicios del XX motivó el desarrollo de nuevas escenografías de ballet, como los que Alexandra Exter realizó para el Teatro de Cámara de Moscú en 1917, cercanos a las formas constructivistas (Molins, 1995: 54). Sin embargo, estas apuestas vanguardistas convivieron con la popularización del mito en figuras de ocasional glamur como Carolina Otero (*Bella Otero*), de cuyos romances con príncipes y reyes no perdía detalle la prensa internacional (Posadas, 2001: 166-167), pasando por las “danzas serpentinas”³⁹⁷ de vodevil (Ramos Smith, 1995: 363-382) o las formas más obscenas de espectáculos de striptease (Wollen, 1995: 80-81). Apoyándose en el imaginario finisecular, la danza sitúa, junto con la literatura, la pintura y la música, uno de los puntos decisivos de llegada del mito decadentista a la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX.

2.2.6. EL TRASVASE CINEMATOGRAFICO: CREACIÓN Y DESARROLLO DE LAS VAMP

Siendo un hecho probado la utilización de materiales literarios por parte del cine desde su nacimiento, resulta lógico que este interés recalara también en los mitos. Ya fuera a partir de obras concretas (Urrutia, 1984: 69) o del estructural esquema mítico, los cineastas manifestaron su interés por una forma de relato que aportaría muchas posibilidades al nuevo arte tanto en el terreno narrativo y simbólico como en el aspecto comercial. Concretamente, los mitos femeninos podían aumentar todavía más la rentabilidad de un producto “de masas” (Carroll, 2002: 170-171) que, alrededor de 1910

³⁹⁶ En este sentido se analiza el personaje de Tórtola Valencia en la biografía de María Pilar Queral: “Pero ¿era solo una pose? Puede que hubiera algo más. Tórtola Valencia fue una mujer extraordinariamente inteligente y ciertamente supo crear un personaje y venderlo, en la mejor tradición del marketing moderno, pero el suyo no era precisamente un personaje cómodo. [...] A principios del siglo XX, ser una mujer independiente, estéticamente provocativa, culta, desafiante... no era tarea fácil. Cabe, pues, pensar que el personaje escogido respondiera a su necesidad de ser autosuficiente, a una preocupación real por la situación de la mujer, a un decidido empeño de no verse sujeta a ninguna autoridad masculina” (2005: 33).

³⁹⁷ La figura de Carolina Otero y la popularización de las “danzas serpentinas” ejercerán un papel fundamental en la recepción del mito de Salomé en Hispanoamérica (v. **nota 171 del capítulo 3**).

comenzaba a estar capitalizado por las estrellas de la pantalla. Ciertamente, la joven industria estadounidense no dudó en la creación de un nutrido *star system*, repleto de atractivas actrices cuya personalidad (tanto dentro como fuera de la película) resultaría “fabricada” y promocionada según intereses de mercado (Morin, 1972: 85-88; DeCordova, 1991: 24-28; Boschi, 1997: 331-332; Dyer, 2001: 25-27; 33-36). A ello responde en definitiva la creación de las *vamp*, que, a pesar de protagonizar algunos papeles originales, basaron su centro de actuación en encarnar las figuras fatales de la literatura y el arte finisecular, de donde directamente procedía el arquetipo (Broschi, 1997: 352; Slide, 2002: 389; Gubern, 2002: 61). Por medio de un erotismo exacerbado y ambiguo, la mujer acababa por someter y destruir a su admirador, arrastrándolo en ocasiones a la máxima degradación social³⁹⁸.

Algunas de estas vampiresas seductoras (Balló y Pérez, 1997: 86-88), rodeadas de un tanto acartonado decorado exotista como reclamo popular, no dejaron de adoptar la fisonomía de destacadas fatales del imaginario decimonónico como Carmen, Cleopatra, Judith³⁹⁹ o Salomé. En el caso de la danzarina bíblica, su paso al cine puede documentarse desde fechas tan tempranas como 1906⁴⁰⁰, concretamente de la mano de Oskar Messter, uno de los pioneros del cine alemán (Elsaesser, 1998: 141-144). Esta representación fílmica de Salomé nacía al tiempo que experimentos cinematográficos como los “Tonbilder”, escenas en movimiento acompañadas de sonido sincronizado. A este género pertenece la breve cinta *Tanz der Salome* [*Danza de Salomé*], de apenas cuatro minutos de duración, en la que, sin decorado (únicamente la danzarina se sitúa frente a un fondo oscuro) y sobre un tapiz, la actriz ejecuta la danza de los siete velos hasta quedar completamente desnuda. Nos hallamos en la “prehistoria” del cine, construido todavía de acuerdo con el “Modo de Representación Primitivo” (Burch, 1987: 194). Por ello, no existen en esta *Salome* movimientos de cámara ni cambios de plano que adviertan sobre

³⁹⁸ Ya en la época de transición entre el cine mudo y el sonoro, resulta paradigmático el caso de *Der Blaue Engel* [*El ángel azul*] (1930) (Balló y Pérez, 1997: 87), donde la cabaretera Lola Lola (Marlene Dietrich) termina sometiéndose al profesor Rath (Emil Jannings), que acaba degradándose hasta el punto de vivir de forma miserable, actuando como grotesco payaso en los espectáculos de la compañía circense de su amada.

³⁹⁹ Junto a Salomé, el mito bíblico de Judith también sería llevado al cine de forma muy temprana, en *Judith of Bethulia* (1914) (Kultermann, 2006: 208). El cineasta que se puso al frente del proyecto era nada menos que D. W. Griffith, el máximo perfeccionador del lenguaje cinematográfico desde sus orígenes (Gubern, 2017: 94-99).

⁴⁰⁰ Bochet (2007: 83) y la web IMDb aportan el dato de otra película de Messter sobre Salomé con fecha de 1902, pero al no ofrecerse detalles de la producción más allá del título y el director, me inclino a pensar que sea la misma que la titulada *Tanz der Salome* de 1906, tal y como figura registrada en el catálogo de la Deutsche Kinemathek.

una definida estética cinematográfica, sujeta la representación todavía a parámetros estrictamente teatrales.

En esta perspectiva se mueve todavía la *Salomé* protagonizada por Theda Bara, la primera *vamp* de la industria norteamericana⁴⁰¹, que explotaría su figura *fatal* hasta límites extremos. En primer lugar, y habida cuenta de que su nombre real (Theodosia Goodman) no resultara atractivo, Johnny Goldfrap y Al Selig, responsables de la campaña publicitaria de la estrella encargada por la Fox, inventaron su singular apelativo artístico Theda Bara, popularmente entendido como anagrama de “Arab Death” [“muerte árabe”]⁴⁰² (Boschi, 1997: 352-353). Ello se acompañó de una biografía plenamente inventada y dirigida al éxito comercial (Cousins, 2005: 43): “nacida en el Sahara, hija de un artista francés y de una princesa árabe, poseía misteriosos poderes y tenía conocimientos de magia negra” (Boschi, 1997: 353). Se rodeaba así de enigmas una vida privada ficticia que completara su agresiva presencia en la pantalla y en las fotografías publicitarias, que no dejaban de comerciar con la imagen de la vampiresa letal [Fig. 45]⁴⁰³. Para realzar este carácter perverso, la Fox no cesó de proponerle papeles de mujeres fatales antiguas (a través del prisma *fin de siècle*) como Cleopatra o Salomé.

La rentabilidad en la taquilla de la *vamp* hizo que inmediatamente se ofreciera a Theda Bara el papel de la princesa Salomé, en lo que sería la primera versión extensa del mito en la gran pantalla. Desgraciadamente, de esta cinta producida en 1918 y dirigida por J. Gordon Edwards no se conserva ninguna copia⁴⁰⁴, por lo que, únicamente resultan

⁴⁰¹ Antes que Theda Bara, merece mencionarse sin embargo el caso de una *vamp* todavía anterior, Lyda Borelli, una de las primeras estrellas del cine italiano, proveniente del medio teatral, en donde ya había realizado el papel de la Salomé de Oscar Wilde (Praz, 1999: 552). En relación con su presencia internacional, las crónicas de Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración artística* (27 de mayo de 1912) dan noticia nada menos que de una aclamada actuación de la Borelli encarnando a la princesa bíblica en el madrileño Teatro de la Comedia (2005: 410). Un año antes del debut cinematográfico de Theda Bara en 1914, la diva italiana había protagonizado ya *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), encarnando a una seductora mujer fatal que recogía la herencia de los personajes de Wilde y D'Annunzio.

⁴⁰² Ronald Genini se opone a esta interpretación del nombre artístico de la actriz, afirmando que “Theda” procede de su nombre de pila real (Theodosia), y “Bara” del apellido de su abuelo paterno, “Baranger” (1996: 18).

⁴⁰³ Como refiere Edgar Morin, Theda Bara introdujo en el cine el beso en la boca con contacto directo (no ateniéndose al contacto simulado tradicional de la esfera teatral), a través del cual, “el vampiro bebe el alma de su amante” (1972: 20). Por otro lado, se hace referencia a una imagen promocional en la que la actriz posa con un esqueleto a sus pies, “versión paródica del vampiro baudelairiano: ‘Cuando hubo de mis huesos sobrido todo el tuétano [...]’” (Boschi, 1997: 354).

⁴⁰⁴ Nos encontramos aquí con uno de los grandes problemas para el estudio del cine mudo: la ausencia de copias de las películas de la época. Las causas (mala conservación de los rollos, incendios, pérdidas) se explican por el escaso interés de los grandes estudios, que, más atentos al éxito comercial inmediato, descuidaron su historia, brillante en muchas ocasiones y tan difícil de reconstruir todavía. En el caso de las interpretaciones de Theda Bara, se ha perdido prácticamente la totalidad de sus películas, conservando de su primera época solamente *A Fool there was* (Frank Powell, 1915) y unos pocos minutos de *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917).

posibles los intentos de “reconstrucción” a partir de los testimonios de la época y de las fotografías promocionales y de rodaje [Fig. 44]. Como ocurrió con el accidentado estreno de la obra de Wilde, la película corrió una suerte similar, cosechando multitud de críticas en medios como *Variety* o *New York Times*, recalcando el descaro del vestuario y la provocadora actuación de la diva, “every minute the vampire” (Genini, 1996: 47). Como consecuencia de esta “mala fama”, la película llegaría a prohibirse en algunas zonas de Estados Unidos (Villena, 2004: 269). No obstante, la estrella no dudaría en defenderse: “As Salomé [...] I tried to absorb the poetic impulses of Oscar Wilde. I tried to interpret the extraordinary, the hopeless moral disintegration of a woman’s soul. The lines of Oscar Wilde’s drama of *Salome* are vivid paintings of human demoralization (cit. por Genini, 1996: 47-48). De acuerdo con esta lectura amoral del personaje femenino (acorde con el esteticismo finisecular de partida), la actriz justificaba su interpretación de la vampira, amplificando así el componente subversivo de la sexualidad femenina desbocada.

La próxima actriz en encarnar a Salomé sería Alla Nazimova, joven promesa formada en el Teatro Artístico de Moscú bajo la guía de Stanislavski. Después del éxito de sus giras estadounidenses, era contratada por la Metro, debutando en 1916 con *War Brides* de Herbert Brenon (Boschi, 1997: 356). Su próxima película, que llevaba el título de *Revelation* (George D. Baker, 1918), la lanzaría definitivamente al estrellato, llegando a actuar luego junto a Rodolfo Valentino en *Camille* (Ray C. Smallwood, 1921). Poco después, su apariencia exótica la haría enfrentarse al papel de Salomé, aunque ciertamente, bajo parámetros representativos nada convencionales. En cualquier caso, nos hallamos ya ante una *adaptación* plena del drama de Oscar Wilde, como se reconocía desde los títulos de crédito iniciales de la película. El funcionamiento de este proceso entre obras artísticas puede definirse, en los términos de Thierry Gronsteen como “traslación que crea una O2 a partir de una O1 preexistente cuando O2 no utiliza, o no utiliza solamente, los mismos materiales de expresión que O1” (cit. por Pérez Bowie, 2010: 23). Sin embargo, incluso en el caso de películas cuyo guion presente mayor respeto a la obra fuente, o directamente resulte una “transposición” (Wagner, 1975: 222) o “ilustración” (Sánchez Noriega, 2000: 64) del hipotexto, encontramos cambios en el trasvase del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico (Hutcheon, 2006: 16). Como se puede vislumbrar ya, la dinámica de la adaptación activa multitud de fenómenos intertextuales que invitan a concebir la obra final de adaptación como palimpsesto⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Linda Hutcheon define en este sentido amplio el proceso de adaptación: “-An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; -A creative and interpretative act of

En este punto conviene superar conceptos como los de *fidelidad* o *traición* del cine a la obra literaria de inspiración, para penetrar en los mecanismos de *transescritura* o *reescritura* (Pérez Bowie, 2010: 25; 2012: 429). Cabe entender el primer fenómeno no como relación de dependencia inextricable entre una obra original y un sucedáneo, sino más bien como un diálogo horizontal entre dos textos (literario y cinematográfico), constituidos en *hipotexto* base el primero e *hipertexto* meta el segundo (Genette, 1989: 14). Esta relación estrecha entre diferentes medios de expresión transcurre por variados procesos de “apropiación” que culminan en la creación de una obra nueva, la fílmica (Hutcheon, 2006: 20). En definitiva, la reescritura supone la “lectura o interpretación de una obra precedente”, que dependerá del nuevo ámbito contextual en el que se enmarca (artístico, estético, social, económico, ideológico) (Pérez Bowie, 2010: 25 y 23). En el caso de los acercamientos a *Salomé* de Theda Bara y Alla Nazimova, la reescritura resulta manifiesta en gran manera en tanto que, como mito literario, su evolución implica transformaciones sucesivas de sus motivos.

El proyecto de Alla Nazimova, que vería la luz en 1922 [Fig. 46], se inscribiría en este radio de acción. Supervisando hasta los mínimos detalles de la producción, la actriz contrató a su amiga Natasha Rambova (que aparece en los títulos de crédito con el seudónimo de “Peter M. Winters”) para el guion, diseño de decorados y de vestuario, y a su marido Charles Bryan para la dirección (Menefee, 2004: 139-141). Identificadas ya las obras que dialogan en el proceso *hipertextual* (Genette, 1989: 14) como *hipotexto* (*Salomé* de Wilde) e *hipertexto* (*Salomé* de Nazimova), resta hablar de una tercera, que funcionará en la relación obra 1- obra 2 como *mediadora* entre ambas para la relectura mítica de la obra cinematográfica. Este valor intertextual lo ejercerán las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la edición inglesa de 1894 de la obra de Wilde, así como sus carteles sobre *Venus* y *Tannhäuser*. Este conjunto de materiales funcionará como base directa de inspiración a Natasha Rambova para el diseño de vestuarios y escenografía, marcando la base para la reinterpretación del mito. El objetivo general de la producción se encaminaba a responder a la usual banalización del mito, sumergido ya plenamente en la cultura popular (Wollen, 1995: 80). Así, la película se proponía rescatar el valor del relato wildeano, sumando a la poética decadentista la atmósfera provocativa de las ilustraciones de Beardsley.

appropriation/salvaging; -An extended intertextual engagement with the adapted work. Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative -a work that is second without being secondary. It is own palimpsestic thing (2006: 8-9).

Más allá del contenido paródico de muchas de las ilustraciones, existe una correspondencia general entre texto teatral e imagen en lo que respecta a la poética esteticista que compartieron ambos creadores. De este diálogo *intermedial* múltiple (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8) entre literatura, dibujo y cine puede apreciarse la voluntad de recrear el mito en un espacio autónomo, cuyo esteticismo se oponía a la mimesis proponiendo una realidad diferente, sobre el eje del ideal artístico (Gutiérrez Girardot, 1983: 62-63). En general, el filme asume semejantes parámetros, por lo que la puesta en escena de Rambova comienza apoyándose en el decorativista estilo *Art Nouveau* de Beardsley (Villena, 2004: 270) en su recreación de la terraza del palacio de Herodes. En este espacio, al igual que en la tragedia de Wilde, se sitúa la acción principal; el centro aparece ocupado por la cisterna en la que se encuentra el Bautista, hacia el que se dirigen las ávidas miradas de Salomé. En la puesta en escena de la película también se adoptarán los símbolos recreados en ilustraciones de Beardsley como *Los ojos de Herodes*. Entre estas claves simbólicas se encontraban algunas que la película no dejaría de adoptar, tanto a través de la puesta en escena, el guion y en el trabajo actoral: la mirada como elemento motor del deseo y del drama, las figuras andróginas, la decoración fálica o el motivo del pavo real⁴⁰⁶.

Después de la presentación de los personajes en la sala del festín de Herodes, el filme comienza siguiendo de cerca el hipotexto wildeano, haciendo referencias constantes a la luna, uno de los ejes axiales de la tragedia, las ilustraciones y también de la película. Así, el paje de Herodías y Narraboth conversan temerosamente sobre la apariencia del astro, al igual que ocurría en el texto teatral: “Se diría una mujer que sale de la tumba. Parece una mujer muerta. Se diría que está buscando muertos” (Wilde, 2013: 53). A continuación, se intercala en el plano siguiente un montaje de la luna sobre la que tenuemente aparece sobreimpresionado un rostro humano. Se retoma así uno de los recursos icónicos planteados por Beardsley [Fig. 15], al tiempo que se advierte sobre la naturaleza especular del astro (Morales Peco, 2008: 292), que refleja a Salomé al tiempo que se hacen explícitos los temores de los personajes.

La obra cinematográfica sirve además a la expansión del contenido subversivo del mito. Sobre todo, los aspectos relacionados con la sexualidad “no normativa” resultaron muy criticados desde el estreno, llegando a circular rumores relativos a la homosexualidad de todo el reparto (Villena, 2004: 270; Showalter, 2010: 163). Ello se aprecia en las

⁴⁰⁶ V. nota 269.

relaciones entre los personajes, como la que se establece entre Narraboth y el paje de Herodías, que siente terribles celos cuando observa el deseo de su amado por Salomé. Esta sexualidad ambigua se resaltarán en la composición de muchas secuencias, donde la profundidad de campo advierte del deseo existente entre los personajes, acompañados por la apariencia fálica del verdugo que domina la composición de los planos rodados junto a la cisterna que aprisiona al profeta. Al mismo tiempo, se aprecian numerosos cambios de perspectiva, que subrayan la retórica de la mirada wildeana, advirtiéndose a todos los personajes del peligro de mirar a Salomé, entendida como motor de la tragedia. En definitiva, la princesa hebrea encarnada por Alla Nazimova asume a la perfección la imagen de “la princesa de dieciséis años” que quería Strauss para su ópera (Strauss, 2007: 60), el arquetipo de la última belleza decadentista. De esta forma, la película abandonaba el imaginario de las voluptuosas mujeres prerrafaelitas, encaminándose a la indefinición sexual y a la androginia herencia de Gautier, Moreau y Huysmans, entendida como género armónico (no siempre exento de perversidad) (Chaves, 2013a: 226; Diego, 2018: 49), superador de la sexualidad reproductiva burguesa (Paglia, 2006: 614, 708). Ello se aprecia también en las ilustraciones de Beardsley, desarrollando una indefinición genérica que casi imposibilita identificar a los personajes, rodeados por símbolos fálicos y eróticos de índole múltiple (2006: 744). En este ambiente que rezuma una sexualidad desbordada ha de entenderse la decoración de motivos de pavo real en la cabeza de Salomé o su peluca a imitación de la cabellera de Medusa.

La indefinición genérica de Salomé en el filme se hace patente además en la equívoca caracterización de Nazimova, que parece encarnar más a una adolescente caprichosa que a la paradigmática mujer fatal [Fig. 46]. Sin embargo, como ocurre en la obra wildeana, cuando avanza la trama y aparece Yokanaan, el deseo voraz de la princesa se irá abriendo paso, hasta llegar al descubrimiento de su sexualidad en la escena de la danza de los siete velos, representada en la película de forma harto sugerente. Después de una extraña coreografía en la que intervienen grotescos enanos músicos y unos grotescos sirvientes que portan el velo, la danza concluirá en un acto dionisiaco de desvelamiento, que no parece sugerir otra cosa que un acto de desfloración. Después de la danza, la princesa exige como premio la cabeza de Yokanaán. Todos los asistentes quedarán horrorizados ante semejante deseo; y de nuevo se intercala una imagen admonitoria de la luna, que ahora se ocultará progresivamente por una nube roja⁴⁰⁷. Este anochecer

⁴⁰⁷ Representa así la película los augurios de Yokanaán sobre la tragedia que acarrearán la perversión del reinado de Herodes y su unión con Herodías, asumiendo las profecías bíblicas sobre la apertura del sexto

sangriento culminará con el beso a la cabeza cortada del Bautista, objeto mortuorio idolatrado con el que la princesa termina yaciendo debajo de su manto. Tal y como ocurre en el hipotexto wildeano, no podrá tolerarse la monstruosidad de semejante profanación, por lo que Salomé será ejecutada, culminándose así con el motivo de la muerte el castigo a la feminidad perversa de sexualidad desviada, ajena a la contención victoriana.

La multitud de elementos simbólicos del discurso fílmico activan las relaciones hipertextuales con el texto base wildeano, pero a la vez, advierten sobre las diferentes formas de expresión que utiliza cada discurso. A pesar de ello, ambos medios (literario y cinematográfico) se expresan de forma metonímica y metafórica (Urrutia, 1985: 71). Así funcionan los símbolos en la película (luna, el falo del verdugo, el pavo real, la cabellera, el velo), desarrollados mediante el lenguaje cinematográfico (composición del plano, disposición de los planos de montaje). A la vez, se puede apreciar cómo la adaptación no solo ilustra, sino que también “transforma” (1985: 77-78) expresivamente, produce su relectura del mito, como ya hiciera a su manera Aubrey Beardsley con la expansión de las significaciones eróticas del texto wildeano (Kultermann, 2006: 195). Solo así entendemos el mencionado descontento de Wilde por algunas imágenes, una vez que el pintor había terminado su trabajo (Ellmann, 1990: 435). Evidentemente, Beardsley había realizado una relectura o *apropiación* (Pérez Bowie, 2010: 26), como también efectúa la película, no solo a nivel de guion (cortes y adaptaciones en el texto de Wilde en el que se basa), sino también estético, desarrollando a su manera los símbolos e imágenes del mito, cuyo material no solo describe, sino también recontextualiza.

Los procedimientos mitopoéticos que se producen en el diálogo *intermedial* poseen implicaciones profundas en las que también conviene fijarse; como se anunciaba, la reescritura no puede entenderse al margen de los elementos contextuales en los que se produce la obra meta (Peña-Ardid, 1992: 30; Pérez Bowie, 2010: 23). En el caso de la producción de Nazimova no se halla el sentido de *accesibilidad* (Carroll, 2002: 171) a determinada historia (Abuín González, 2012: 66), como ocurre usualmente en muchas adaptaciones de obras literarias, dirigidas a un público amplio. En esta ocasión, la película realizada para el lucimiento de la actriz y su glorificación en el *star system* del joven Hollywood chocó con grandes contradicciones. La productora no se percató de que en última instancia se estaba realizando un filme independiente, al margen de los grandes

sello (Apocalipsis 6, 12-15); entre ellas, se alude a una suerte de eclipse sangriento: “Este día el sol se volverá negro como un saco de crines, y la luna se volverá como sangre, y las estrellas del cielo caerán como caen los higos verdes de una higuera, y los reyes de la tierra temblarán de miedo” (Wilde, 2013: 105).

estudios. Por otro lado, la historia que se llevaba a la pantalla contenía imágenes más subversivas de lo que lo que el público pudiera estar preparado a aceptar. Así, no resulta extraño que, a pesar de unas pocas críticas favorables en la prensa de la época (Showalter, 2010: 163), la película de Nazimova conociera un fracaso total en taquilla, acarreado grandes pérdidas (sumadas al presupuesto inicial de la película en nada menos que 350.000 dólares) (Villena, 2004: 270), y un descrédito de la actriz tales que sepultarían su carrera (Menefee, 2004: 146-148). Esta revisión del mito de Salomé y la recuperación del imaginario decadentista marcaba el ocaso de una estrella cinematográfica, en lo que parecía el cierre definitivo de la Belle Époque. A pesar de ello, quedaba para la posteridad una audaz tentativa de reescritura mítica, o *transescritura* (Pérez Bowie, 2010: 41), en donde “el trasvase continuo de materiales ficcionales de un medio a otro” quiso “superar las limitaciones expresivas de los soportes primitivos y forzar con ello la capacidad significativa de esos materiales”. Así, del juego *intermedial* entre la tragedia wildeana y las escandalosas ilustraciones de Beardsley, se quiso dotar al cine de la potencia expresiva que terminaría alcanzando años más tarde. Como en su época deseó Wilde con su tragedia, el objetivo se cifraba en la apertura de una nueva perspectiva desde donde entender el arte.

No quedarían aquí las relecturas del mito de Salomé en el cine. Así, el siglo XX conocería nuevas reescrituras del discurso mítico, al tiempo que nuevas divas encarnaban el papel de la princesa hebrea. Este fue el caso de una de las grandes *mujeres fatales* del cine negro de los años 40, Rita Hayworth. Con el paso de los años, la actriz estadounidense diversificó su presencia en multitud de géneros como el *peplum*, al que podría inscribirse la *Salomé* de William Dieterle, estrenada en 1953 y coprotagonizada nada menos que por Stewart Granger y Charles Laughton. En este caso, el proceso de reescritura resultará más radical que los anteriores, subvirtiendo al máximo los mitemas del mito (Martínez-Falero, 2013: 492). Perdido cualquier rastro de esteticismo *Art Nouveau* en un almibarado Technicolor, la cinta desecha el erotismo subversivo de sus precedentes para recalcar en las convenciones moralizantes del cine estadounidense de los años 50 (Showalter, 2010: 164). En el camino hacia la mencionada *accesibilidad*, la Salomé de Hayworth deja de ser *mujer fatal* que reivindica su autonomía para tornarse una cristiana conversa que danza ante el Tetrarca para salvar al Bautista del odio asesino de Herodías. Aparece aquí un ejemplo de la función *antierótica* que para Roland Barthes puede ejercer el *striptease* (1980: 152); más que *desvelar* la sexualidad (como en el caso de Nazimova), el baile puede cubrir el cuerpo femenino a través de un armazón de gestos

ritualizados y artificiales, que se complementan en este caso con la función redentora de la danzarina.

El mito de Salomé demuestra su pervivencia a través de sucesivas adaptaciones en el cine de la segunda mitad del siglo XX, así como en el comienzo del XXI (Bochet, 2007: 84-86). Sin embargo, con el paso del tiempo resultará menos reconocible el hipotexto wildeano: desde la adaptación vanguardista de Carmelo Bene (1972) con Donyale Luna y Veruschka en el papel de la princesa, pasando por la relectura paródica de Kent Russell, donde la danzarina interpretada por Glenda Jackson llega a actuar ante el mismo Wilde, acompañado por Lord Alfred Douglas. Las versiones manifiestamente desmitificadoras no escasean en esta etapa última del mito, como ocurre en el cortometraje de Pedro Almodóvar *Salomé* (1978), con una “españolizada” bailarina interpretada por Isabel Mestres, que interpreta un pasodoble ante un atónito Abraham, para luego pedir la cabeza de su hijo Isaac. Aparte de los tributos de Al Pacino a la obra wildeana en forma de documental y película (*Wilde Salomé*, 2011; *Salomé*, 2013), pueden mencionarse otras recreaciones diversas del mito, como la obra de Carlos Saura (*Salomé*, 2002) o la relectura mística del portugués Mario Barroso (*O Milagre segundo Salomé*, 2004).

Junto a esta mezcla de testimonios directos, Salomé demostró su vigencia en el imaginario del siglo XX a través de otras variaciones “latentes” (Durand, 1993: 344-346) del mito, aludiéndose a sus motivos, personajes y símbolos en multitud de obras cinematográficas⁴⁰⁸. En manifestaciones más o menos cercanas al mito de Salomé, el imaginario decimonónico de la *femme fatale* ha plagado el cine del siglo XX, desde las primeras *vamps* del cine mudo, pasando por las *fatales* del cine negro hasta llegar a finales de la centuria. En general, el arquetipo de la vampiresa llegará con pocas modificaciones hasta *Instinto Básico* (Paul Verhoeven, 1992), aunque experimentará a su vez significativas transformaciones genéricas, como en el caso de las ficciones de superhéroes, con personajes como Catwoman, villana paradigmática que se opondrá al orden que Batman representa. En todos los casos, y con sus particularidades, estas “hermanas de Salomé” concentran “la ambivalencia y el atractivo de la Mujer Maligna,

⁴⁰⁸ No compete a este trabajo extenderse más sobre la presencia de Salomé en el cine del siglo XX. Baste citar por ahora algunas apariciones del mito o sus motivos en géneros como el western (*Salome, Where She Danced*, Charles Lamont, 1945) o en clásicos del cine como *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) o *Tristana* (Luis Buñuel, 1970). En el caso de las dos últimas obras, Bonilla Cerezo analiza la existencia en estas cintas de referencias evolucionadas del motivo de la decapitación del Bautista (2003: 171-172 y 176). Cabe mencionarse por último la más reciente relectura del mito en medio cinematográfico conocida: *Love Me Not* (Lluís Miñarro, 2019).

devoradora insaciable, pero también [...] activa, bella e independiente, decididamente liberada de la opresión del Macho” (Balló y Pérez, 1997: 88). La *mujer fatal* en el cine llegó a ser codificada como lo que Molly Haskell llamaba “supermujer”, “alternativa radical a los tipos femeninos predominantes” (Dyer, 2001: 78), llegando a anular las convenciones genéricas.

3. SALOMÉ EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS DEL MODERNISMO

Dejé de ser una niña
(Paloma Pedrero,
La llamada de Lauren)

3.1. ANTECEDENTES Y RECEPCIÓN DE LA FIGURA DE SALOMÉ EN ÁMBITO HISPÁNICO FINISECULAR

En tanto que los de la “crisis de Fin de Siglo” (Cerezo Galán, 2003: 321-323 y 467-481) a la rechazada cotidianeidad utilitarista (Gutiérrez Girardot, 1983: 56-57 y 96-98; Schulman, 1987: 21), el Modernismo hispánico⁴⁰⁹ unió su afán de renovación literaria a un imaginario de por sí subversivo, como el que se representaba bajo las múltiples figuraciones de la *mujer fatal*. Los orígenes se encontraban en las literaturas europeas románticas, hacia cuyos lejanos horizontes no dejó de encaminarse el cosmopolitismo modernista (Yurkievich, 1976: 11-13; Paz, 1991: 16), emanación lógica del moderno intelectual urbano (Ramos, 2003: 156-162; Salvador, 2007: 24). Por medio de esta mirada al mundo, al tiempo que autores como Manuel Gutiérrez Nájera (y después Rubén Darío) desarticulaban los modelos nacionalistas⁴¹⁰, el Modernismo afirmaba su emancipación artística a través de una revolución en el lenguaje que marcaría su liberación de la

⁴⁰⁹ Como comenta Francisco Morán, la definición de Modernismo no puede realizarse ya como “imitación de las escuelas parnasiana y simbolista del siglo XIX sino parte y expresión de una crisis general en la sociedad que incluye [...] las siguientes condiciones: un proceso de desacralización del mundo, el desarrollo de la ciencia y la tecnología, la modernización de las ciudades y complejización, por tanto, de la experiencia urbana; el proceso de democratización de las instituciones culturales y políticas, la profesionalización de los escritores vinculada a la búsqueda de la autonomía literaria, y, con el nuevo rol de las mujeres en la sociedad, la rearticulación discursiva de los roles de género” (2008: 189).

⁴¹⁰ En el capítulo primero de este trabajo se citaba el artículo de Manuel Gutiérrez Nájera “Literatura propia y literatura nacional”: “[...] hoy no puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria y solo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno” (en Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: 87). Como también se ha citado ya, Rubén Darío abanderaría la enseña poética de la unión de culturas que después retomaría el costarricense Roberto Brenes Mesén (v. nota 22). Nuevamente Gutiérrez Nájera será pionero en verter estas ideas a través de la praxis poética en “La duquesa Job”, cuya aparente futilidad alberga la conciencia absoluta del cambio del espacio (del provincianismo a una moderna Ciudad de México) y del personaje, incardinados ambos en la cotidianeidad cosmopolita: “No tiene alhajas mi duquesita / pero es tan guapa y tan bonita, / y tiene un cuerpo tan v’lan, tan *pschutt*; / de tal manera trasciende a Francia / que no la igualan en elegancia / ni las clientes de Hélène Kossut. // Desde las puertas de la Sorpresa / hasta la esquina del Jockey Club, / no hay española, yanqui o francesa, / ni más bonita, ni más traviesa / que la duquesa del duque Job” (Gutiérrez Nájera, 1998: 19). Unos años después adquirirá celebridad la enseña de *Cantos de vida y esperanza* (1905): “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita;/con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,/ y una sed de ilusiones infinita” (Darío, 2014: 339).

colonización y entrada en la modernidad (Schulman, 2002: 125-142; 2010: 22). Desde este estatus de independencia, la nueva literatura amplió sus horizontes y los límites ya practicados del Romanticismo en la América hispana, traspasando la popularidad del costumbrismo (las *Tradiciones* de Palma), el melodrama (*María* de Isaacs) o las formas cercanas a la épica nacionalista (el *Facundo* de Sarmiento o *El Zarco* de Altamirano) para iniciar propuestas ideológicas de audacia transformada. De esta forma, se volvió hacia la rebeldía del héroe romántico, que, “exiliado y hostil a su época” (Argullol, 2008: 263), alteraba las formas de comportamiento codificadas socialmente.

Este comportamiento resultaría asumido por personajes como *Lamia* (1819) de Keats, la amazona *Penthesilea* (1808) de Kleist (Argullol, 2008: 412) o feminidades animalizadas como la Esfinge de Heine, popular en España a partir de las traducciones de Teodoro Llorente (Heine, 1885: 4-5). Estas feminidades se alzaban contra el varón tutelar, llegando a casos cercanos a la antropofagia, como en la tragedia alemana. Detrás de todo ello se hallaba la concepción del amor romántico, entendido al servicio de la “libertad del espíritu” (Heine, 2015b: 187) y de la individualidad del sujeto (Argullol, 2008: 259). De esta forma, y oponiéndose a las *normas* codificadas, podía caerse en *excesos* que, por otro lado, se explicaban ante la entidad magnificada del amor:

Considerado así, no como un impulso sensual o como un capricho del corazón, sino como un principio divino, adquiere el amor derechos imprescindibles que se anteponen a los de las tradiciones sociales y aun a los señalados de las leyes civiles (Van Tieghem, 1958: 216).

Este sentimiento amoroso “divinizado” sirvió frecuentemente a las ansias de trascendencia del ser, a la unión eterna e indisoluble en el espacio nocturno que había glorificado Wagner en *Tristan und Isolde* (1865), y mucho antes Novalis (*Hymnen an die Nacht*, 1800) y Schlegel (*Lucinde*, 1799)⁴¹¹. Pero para que este mecanismo sublime se produjera habían de darse ciertas condiciones; entre ellas, la predisposición de la feminidad, que quedaba idealizada en formulaciones como la del Eterno Femenino (*Das*

⁴¹¹ Se relacionan de forma intertextual los discursos de Wagner, Novalis y Schlegel; en todos los casos, la unión amorosa acontece en el espacio nocturno. Así, en la obra de Wagner: “Así moriríamos/ para estar más unidos, / ligados eternamente, / sin fin, / sin despertar, / sin angustias, / sin nombre, / aprisionados por el amor [...] Sin nombres, /sin separación. / Una nueva esencia, / una nueva llama ardiente, / sin fin, eternamente,/ sintiéndonos como un solo ser,/ un corazón abrasado/ ¡en el supremo amor voluptuoso!” [“So starben wir [...] höchste Liebeslust”] (*Tristan und Isolde*, Acto II, Escena II); en Novalis puede leerse: “[...] tú me has anunciado la Noche: ella es ahora mi vida [...] que el ardor del espíritu consuma mi cuerpo, que, convertido en aire, me una y me disuelva contigo íntimamente, y así va a ser nuestra noche de bodas” (2008: 66); por último, en Schlegel: “[...] estoy [...] consagrada por entero a la noche. Eres tú, es la maravillosa flor de tu imaginación, eternamente tuya, la que ves reflejada en mí cuando desaparece el ajetreo del día, y tu noble espíritu deja de distraerse en lo ordinario. [...] ¡Oh eterno anhelo! Pero al final, el estéril deseo y el vano deslumbrar del día se hundirán y se extinguirán. Una gran noche amorosa se hará sentir, pacífica y eterna” (2007: 109 y 111).

Ewig-Weibliche) celeste, desarrollado por Goethe en la segunda parte de *Faust* (1832)⁴¹². Este modelo edificante de lo femenino en absoluto resultaría el único que codificaría el siglo XIX. Así, a menudo se encuentran modelos duales de feminidad que, en su apuesta de internacionalización, el Modernismo no dejaría de recoger.

El 6 de mayo de 1894, en el primer número de *Revista Azul*, considerada como la primera publicación netamente modernista (Carter, 1968: 30; Henríquez Ureña, 1978: 71) en México, se publicaba la dolora CLXXV de Campoamor. En esta composición (de casi medio siglo antes), el poeta asturiano construía un diálogo entre el demonio y un ángel, que se afanaban en probar cada uno la naturaleza maléfica o beatífica de lo femenino: “¡Que tiene, sin razón, la ciencia infusa/ del arte de engañar!”. Por su parte, el ángel defendía el aspecto benefactor de la feminidad: “De la santa piedad hija querida, / ni piensa ni hace el mal, / y próspera, transmite con la vida/ la sed de lo ideal” (Campoamor, 1951: 278). Se resumían así los dos extremos contrapuestos del arquetipo femenino tan caros al Romanticismo (Van Tieghem, 1958: 217-218); junto a la angelical Leonor de *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* (1834) de Espronceda o la pureza redentora de doña Inés en el *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, no dejarían de poetizarse herederas de “La belle damme sans merci”⁴¹³ romántica tales como la despiadada Beatriz de “El Monte de las Ánimas” (*El Contemporáneo*, 1861) de Bécquer o las misteriosas ondinas de los relatos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, retomadas nuevamente por Bécquer⁴¹⁴. De esta forma, se retrotraía este imaginario a la estirpe de Eva o Lilith frente a María (Bornay, 2016: 43) y la visión ideal del Eterno Femenino purificador.

La figuración de la feminidad angélica cosechó gran éxito en la literatura romántica, desde Goethe hasta Espronceda en el Canto II de *El diablo mundo* (1841), en donde se alternaba también un antifeminismo desengañad⁴¹⁵. Partiendo de este dualismo, las imágenes de idealización femenina (Pujante, 2017: 233) llegarían al Fin de Siglo

⁴¹² V. nota 48.

⁴¹³ V. nota 155 y 206.

⁴¹⁴ Las obras de Gómez de Avellaneda y Bécquer aparecieron de forma prácticamente coetánea: la primera, “La ondina del lago azul” en *El Diario de la Marina*, La Habana, 19 de junio a 6 de julio de 1860; la segunda, “Los ojos verdes”, en *El Contemporáneo*, Madrid, 15 de diciembre de 1861.

⁴¹⁵ El carácter purificador de la feminidad resulta básico en el Romanticismo español. Aparte de doña Inés en *Don Juan Tenorio* (1845) de Zorrilla, puede vislumbrarse esta figuración en el Canto II de *El diablo mundo* (1841): “Oh llama santa!, ¡celestial anhelo!, / ¡sentimiento purísimo!, memoria / acaso triste de un perdido cielo, / quizá esperanza de futura gloria! / [...] ¡Oh mujer, que en imagen ilusoria / tan pura, tan feliz, tan placentera, / brindó el amor a mi ilusión primera!” (2006: 409). Este imaginario resultaría productivo en las *Rimas* de Bécquer: “Porque al darte la pureza, / de que es símbolo celeste, / como a ella te hizo Dios/ de oro y nieve” (2018: 104). Las *Poesías* (1840) de Espronceda recogían también algunas muestras de su mirada negativa a la feminidad, como en el desengañado canto a Jarifa: “¿Qué la virtud, la pureza? / ¿Qué la verdad y el cariño? / Mentida ilusión de niño / que alagó mi juventud” (2006: 222).

(Correa Ramón, 2006: 173; Chaves, 2007: 33-38). Pero antes transitarían, como se anticipaba, por la obra de Bécquer, en leyendas como “El rayo de luna” o en la rima XI, donde se contraponían de forma problemática los polos de un Eterno Femenino entendido de forma dual, como también se reiteraba en las artes plásticas. Así se ejemplifica en la obra de Dante Gabriel Rossetti, donde *Lady Lilith* (1868), la pecadora, se oponía a la espiritual *Sibyla Palmifera* (1870) (Allen, 1983: 128-130). Esta dualidad femenina resultará tópica durante el Fin de Siglo, llegando hasta la pintura de Julio Romero de Torres en *Amor sagrado, amor profano*⁴¹⁶ (Palacio de Viana, Córdoba) o en el *Retablo del Amor* (Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1910). En la última obra, a través de sus seis paneles se desplegaba todo un repertorio de las diversas facetas de perversidad y santidad femenina (Caparrós Masegosa, 1999: 62-65). Sobre estas oposiciones escribiría Bécquer:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?
—No es a ti, no.

—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro:
puedo brindarte dichas sin fin,
yo de ternuras guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?
—No, no es a ti.
(Bécquer, 2018: 97).

Como ya hiciera Campoamor, se contraponían dos conceptos de feminidad, aunque en esta ocasión, no se atendía tanto a cualidades interiores sino a una lucha de temperamentos (pasión-morena frente a ternura-rubia). Finalmente, el binomio se resolvía en una concepción de lo femenino superadora de estos extremos; para el poeta asturiano, el mal: “Por más que me avergüenza, y que lo lloro, / no te amé buena, y pérfida de adoro” (Campoamor, 1951: 141). Bécquer en cambio preferirá recrearse en la más absoluta idealidad (Díez Taboada, 1965: 52-58), superadora de cualquier extremo moral: “—Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible: / no puedo amarte. —¡Oh ven; ven tú! (2018: 97). Derivadas de la caracterización de la mujer benefactora (en Bécquer, inasible por su extrema idealización) solían inscribirse heroínas románticas como la protagonista de *María* (1867) de Jorge

⁴¹⁶ Sobre esta obra realizaba Ramón del Valle-Inclán un agudo comentario: “[...] hay dos figuras de mujer que tienen entre sí una vaga semejanza, toda llena de emoción y misterio, algo como el perfume de dos rosas que una fuese diabólica y otra divina: la rosa de fuego y sangre, y la otra de castidad y dolor. Y esta semejanza de tan profunda emoción parece querer decirnos el origen común de uno y otro amor, y que aquellas que van a juntar sus manos son dos hermanas” (Valle-Inclán, 1987: 232-233).

Isaacs, cuya modestia servirá al melodramático motor de la narración⁴¹⁷. Sin embargo, al tiempo que se vislumbraban renovaciones estéticas, el imaginario femenino comenzaba a manifestar evidentes transformaciones; desde las diferentes reescrituras de los arquetipos femeninos en el Romanticismo, pasando por las “polaridades complementarias” (Gullón, 1980b: 159) de Galdós⁴¹⁸, se llegará a la reescritura de los mitos propiciada por la modernidad.

Como el mismo Espronceda, Manuel Gutiérrez Nájera, uno de los principales iniciadores de la prosa modernista (Schulman, 1968: 22-65), también mostraría una evolución fundamental en el imaginario femenino decimonónico tal y como se articula en su obra. Partiendo del dualismo romántico entre el ángel y el demonio, la heroína de su novela *Por donde se sube al cielo* (1882) ampliaba los horizontes del personaje femenino, amplificando su maldad e inscribiéndolo en el cosmopolita espacio parisiense:

[...] sonrió apaciblemente, dejando ver sus dientes aguzados que con tanto ahínco devoraban fortunas y mordían frutas prohibidas; vio con delicia su fisonomía coqueta y picaresca de parisiense refinada: sus límpidas pupilas, atravesadas por imperceptibles fibras amarillas, como las venas de oro que rayaban el antiguo mármol; la ondulación felina de sus cejas; el arco de su boca, dispuesto eternamente a abrirse para pedir el corazón a un aderezo; su nariz remangada, su lengua roja, como la de una gata que acababa de nacer, y las enormes trenzas de cabellos rubios, que caían por sus hombros de alabastro. Magda entornó sus párpados de raso, hizo un mohín de niña consentida, y, acercándose los labios al espejo, se dio un beso (Gutiérrez Nájera, 2009: 27).

Así, *Duque Job* describe a su heroína en base a la tópica animalización del imaginario finisecular (Dijkstra, 1994: 282-283), adscrita la figura al típico narcisismo en la contemplación del poder de su belleza. Al mismo tiempo, se introduce el prisma narrativo en la intimidad burguesa de la alcoba, cuya atmósfera recrea, al igual que a su inquilina, mediante la sensorialidad típica de la prosa finisecular (Phillipps-López, 1996: 79). De esta forma nacía para la prosa hispánica modernista la *mujer fatal* autónoma, antecediendo además la mitificación de la Salomé orientalista por parte de Huysmans. El desplazamiento resultaba similar a la danzarina de *À Rebours*: esta, se había convertido

⁴¹⁷ Pese a lo rudimentario de la caracterización de los personajes (fundamentalmente, tipos) también en *María* de Isaacs se sugiere la habitual contraposición entre la feminidad pura y benéfica en María y su opuesto, la hija de Custodio, que recibe precisamente el nombre de Salomé: “cualquiera menos malicioso que él podía ocurrírsele que la cara de Salomé con sus lunares, y aquel talle y andar, y aquel seno, parecían cosa más que cierta, imaginada” (Isaacs, 2012: 262).

⁴¹⁸ Han sido estudiadas las diversas figuraciones de la feminidad galdosiana (Aldaraca, 1992), hasta llegar a las “polaridades complementarias”, esquivas contraposiciones entre diversas feminidades que por su profundidad psicológica se resisten en ser encasilladas. A pesar de ello, Gullón analizaba “la polaridad de lo demoníaco y lo angélico, encarnado en dos personajes antagónicos, entre quienes no es difícil discernir una semejanza, y no solamente de función, sino de textura” (1980b: 159). Podría encontrarse esta suerte de binarismo actancial en personajes galdosianos como María Egipcíaca y Pepa Fúcar en *La familia de León Roch* (1878), en Guillermina Pacheco y Mauricia la Dura o en Fortunata en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (Gullón, 1980b: 160).

en la “Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe” (Huysmans, 2012: 179); en el caso de la Magda de Gutiérrez Nájera, “la mujer del templo se convertía en la mujer de la calle. La virgen se decoraba con los arreos de la cortesana. [...] ¡Qué horrible transmutación! ¡Así bajó Luzbel del Cielo!” (Gutiérrez Nájera, 2009: 82). Inserta en ámbito citadino, y fruto de la degradación del mundo moderno, la nueva mujer no podía menos que tornarse prostituta envilecida, como pocos antes había reflejado Zola en *Nana* (1880). Sin mencionar el mito bíblico, Gutiérrez Nájera antecede la figuración de la Salomé modernista en su retrato de la *mujer fatal* parisiense que desarrollarían otros poetas del primer Modernismo hispánico, como Manuel Reina (Roldán Ruiz y Valenzuela Jiménez, 1987: 444-445) en “La reina de la orgía” (*La vida inquieta*, 1894)⁴¹⁹. Representa en cualquier caso el texto de Gutiérrez Nájera una de las variantes y relecturas de un arquetipo femenino que, a través de una habitual estructura de autoridad sobre el sujeto masculino (seducción, dominación, unión de amor y muerte y finalmente anulación o emasculación) (Bornay, 2016: 357-380) hará protagonista su ansia de destrucción.

En la adopción del mito de Salomé en el Modernismo resultarán nucleares estas huellas de la tradición romántica, así como su eclosión en el Fin de Siglo. Sin embargo, la mencionada ansiedad cosmopolita de la nueva literatura no pudo dejar de mirar a otras literaturas, y recibir el ejemplo de los autores europeos que se habían fijado en la danzarina bíblica. Junto a las lecturas de obras originales, la recepción del mito de Salomé se cifraría además en numerosas traducciones de las variantes europeas. Entre ellas, gozó de especial atención la obra de Eugénio de Castro, cuya correspondencia con autores como Francisco Villaespesa o el argentino Leopoldo Díaz data de época tan temprana como 1896⁴²⁰ (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 128). En este mismo año, Rubén Darío pronunciaba su conferencia sobre Castro en Buenos Aires, cuyo texto incluiría luego en

⁴¹⁹ Manuel Reina parece dignificar y estetizar la degradada imagen de la cortesana parisiense procedente de Zola: “Es una seductora y alegre cortesana / la diosa de la fiesta, la reina de la orgía: / los brazos de alabastro: la faz de nieve y grana; / la noche en los cabellos y en la mirada el día. // Va envuelta en vaporoso y nítido oleaje / de gasas, de brocado, de terciopelo y blondas; / y muestra el seno mórbido más blanco que el plumaje / del cisne que resbala por las lucientes ondas” (Reina, 1894: 114).

⁴²⁰ Esta fecha resulta significativa porque en mayo del año siguiente, en 1897, Leopoldo Díaz se dirige a Eugénio de Castro solicitándole el envío de *Salomé e outros poemas* (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 129). Cabe destacarse sin embargo que el contacto de Castro con España se remonta a septiembre de 1891, cuando Ramón de Campoamor agradecía al portugués el envío de “sus últimas producciones” (2007: 54), entre las que debía encontrarse el revolucionario *Oaristos*. La recepción en España de Eugenio de Castro resultaría definitiva a través de las múltiples traducciones o de su amistad con figuras como Francisco Villaespesa o Miguel de Unamuno. En el caso del vasco, su relación con el portugués puede apreciarse en la extensa correspondencia entre ambos, en los artículos del español y en uno de los capítulos de *Por tierras de Portugal y España* (1911) (Álvarez, 2007: 18-22; Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 183-209).

Los raros. A partir de aquí, el influjo de Castro en Hispanoamérica y España resultaría mayúscula (Henríquez Ureña, 1978: 100-101; Sáez Delgado, 2008: 21-23), propiciando las traducciones de Luis Berisso (Belkiss, Buenos Aires, J.A. Kerner, 1897) y José Juan Tablada en *Revista Moderna* (1ª quincena de octubre de 1901), así como los elogios de multitud de poetas, como el mismo Amado Nervo y Francisco Villaespesa⁴²¹. Finalmente, en el caso concreto de la *Salome* del portugués (extracto de su poemario de 1896 *Salomé e outros poemas*), abundarán las traducciones españolas: en *Prometeo* (III, 19) de 1910, traducido por Ricardo Baeza; en 1912, en el número 204 de *Por esos mundos*, traducido por José María Riaza Mateo y por fin, en 1914 aparecerá una versión de Villaespesa de *Salomé y otros poemas* (Madrid, Imp. Artística de Sáez Hermanos).

De forma más tardía que la obra de Castro, la *Salome* (1893) de Oscar Wilde conocería diversas traducciones en lengua castellana (Litvak, 1986: 231). Probablemente coetánea a la versión española de 1902, en traducción de Joan Pérez Jorba y B. Rodríguez (Madrid, Rodríguez Serra editor) (Rubio Jiménez, 2001: 73 y 75-76; Constán, 2009: 65-66), fuera la edición argentina de *Salome* (Unión Editorial Hispano-Americana); posteriormente, continuaron apareciendo más ediciones españolas⁴²², popularizándose además traducciones como la impulsada en 1907 por Enrique Gómez Carrillo en el parisino *El Nuevo Mercurio* (número 7) o las mexicanas, que arrancarían con la de *Revista Moderna de México* en su número de mayo de 1910 (Wilde, 1910: 131-155). Precisamente en febrero de 1910 se había producido el accidentado estreno en España de la tragedia wildeana (Molins, 1995: 54; Rubio Jiménez, 2001: 76-77; Rodrigo, 2005: 57); encarnando a la princesa hebrea Margarita Xirgu, tuvieron que trasladarse las representaciones del Teatro Principal de Barcelona al Teatre Nou del Paralelo, ante las protestas sociales de una obra tan “pecaminosa” (Rubio Jiménez, 2001: 76). Antes de semejante acontecimiento, la prensa española se había hecho eco ya con profusión de los

⁴²¹ Nervo se haría eco de unas declaraciones de Villaespesa: “Para mí, el más grande de los poetas portugueses es Eugenio de Castro, porque ha sabido fundir, mejor que ningún otro poeta, todos los elementos e innovaciones de la poética moderna, con el carácter de su pueblo y de su raza. Creo más: que fuera de D’Annunzio y Maeterlinck, es el primer poeta de la raza latina” (1952: 37). La difusión de la obra de Castro en ámbito hispánico resultaría monumental, iniciándose el proyecto de la edición en trece volúmenes de sus *Obras completas*, traducidas por Juan González Olmedilla (Madrid, Castilla, 1922). De esta empresa solo llegó a materializarse un único tomo, que recogía *Oaristos y Horas*. Poco antes se publicaba en México una antología de la poesía del autor portugués (*Poemas escogidos*, Tipografía Murguía, 1919), con traducciones de, entre otros, Guillermo Valencia, Francisco Villaespesa, Enrique Díez-Canedo y Luis Berisso.

⁴²² V. nota 387. Conocemos tres versiones españolas de la *Salome* de Wilde editadas en Madrid: en 1902, *Salomé*, drama en un acto, trad. Joan Pérez Jorba y B. Rodríguez, Rodríguez Serra Editor, ilustraciones de L. Valera; en 1914, núm. 232 de *Por esos mundos*, trad. Ramón Goy de Silva y en 1919, en *Salomé en la literatura*, trad. Rafael Cansinos Assens, ediciones América.

éxitos y escándalos que cosechaba por Europa la *Salome* de Richard Strauss (Fernández Cifuentes, 1982: 102-103). Solo un mes después del estreno de la ópera en Dresde el 9 de diciembre de 1905, *La Ilustración Artística* (Barcelona, 8 de enero de 1906, núm. 1254), elaboraba una amplia reseña del evento, recogiendo incluso valoraciones de críticos alemanes y fotografías de los actores y la puesta en escena. Posteriormente, publicaciones como *El Imparcial*, *Por esos mundos*, *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* se harían eco de tamaño acontecimiento musical (Rubio Jiménez, 2001: 75-76), mucho antes del estreno de la ópera en el barcelonés Gran Teatre del Liceu el 29 de enero de 1910 y en el mes siguiente, el 16 de febrero en el Teatro Real de Madrid, con la presencia de la soprano Gemma Bellincioni⁴²³, cuya actuación reseñaba Emilia Pardo Bazán en *La Nación* (1 de abril de 1910). Sin duda, la magnitud del revuelo crítico suscitado en la recepción de versiones del mito como la obra de Wilde y la ópera de Strauss muestran cómo estas obras podían servir como un acicate más en la renovación artística que propugnaba el Modernismo⁴²⁴.

A pesar de las tardías traducciones mencionadas de la *Salome* de Wilde, no puede pasarse por alto por otro lado la popularidad de la figura del autor irlandés en ámbito hispánico ya desde los años 80 del siglo XIX. En 1882, José Martí publicaba el primer testimonio del contacto directo entre la lengua española y el autor irlandés, en su crónica “Oscar Wilde” (*El Almendares*, enero de 1882; *La Nación*, diciembre de 1882). Recogía aquí el cubano sus impresiones de la asistencia a la conferencia que el joven Wilde daba en Nueva York en 1882, con título de “The English Renaissance of Art” (Constán, 2009: 19-23). Pocos años después, Enrique Gómez Carrillo daría cuenta de su amistad con el irlandés, que les uniría estrechamente en el otoño parisino de 1891, donde se concebiría la *Salomé* wildeana (Ellmann, 1990: 397-402). Probablemente en la misma época contactara con Wilde Alejandro Sawa (Constán, 2009: 25), aunque será Gómez Carrillo el siguiente en testimoniar su cercanía con el irlandés en *Esquisses* (1892), *Almas y*

⁴²³ V. nota 387.

⁴²⁴ Se explica así que algunas de las críticas a la obra de Wilde procedieran de las filas de los grupos *antimodernistas*, como se infiere de los comentarios negativos desde las páginas de *Gente Vieja* sobre la edición de la obra de Wilde por Rodríguez Serra en 1902: “El drama es de lo más nuevo entre lo modernista; tan sublime, tan original, tan novísimo que no podemos dar opinión de él porque no entendemos una palabra; es el *caló* de lo nuevo, con tales originalidades y tan chuscas, que hace años conducían a la casa de locos y hoy a la gloria” (cit. por Rubio Jiménez, 2001: 75). También el estreno madrileño de la ópera de Strauss acarrearía encendidas críticas, como recuerda José Subirá: “Los juicios no pudieron ser más contradictorios. Para unos críticos, aquella música, más dañina y malsana que el mismo libreto, era una droga peligrosa que no debía servirse a los públicos. Para otros, la ópera de Strauss solo era ruido y más ruido, por lo cual, tras ella, oírían con gusto un poco de música” (1949: 627).

cerebros (1898), *Sensaciones de París y Madrid* (1900) y en la segunda parte de sus memorias, titulada *En plena Bohemia* (1919) (Constán, 2009: 29-36).

Poco posterior a las primeras obras mencionadas de Gómez Carrillo, Rubén Darío mencionaba a Wilde en el capítulo de *Los Raros* (1896)⁴²⁵ dedicado a Max Nordau. Según Lisa Davis, el nicaragüense, junto con autores de la talla de Antonio Machado y Pío Baroja, habían conocido personalmente al irlandés en París, poco antes de su muerte en 1900 (Fernández Cifuentes, 1982: 99-101). La recepción española de la obra de Wilde quedará consagrada en 1909⁴²⁶, con la labor difusora de Ramón Gómez de la Serna y *Prometeo* (Rubio Jiménez, 2001: 78-80), que acogió las traducciones de *La casa de las granadas* y de la *Balada de la cárcel de Reading*, con versión de Ricardo Baeza. Al año siguiente, Álvaro Alcalá Galiano publicará las primeras apologías españolas de la estética de Wilde y de su *Salomé* (Fernández Cifuentes, 1982: 101; Toledano Molina, 2005: 58), entre las que destaca “Oscar Wilde y el arte moderno” (*Los Lunes de El Imparcial*, 10 de abril de 1910)⁴²⁷. En noviembre de este mismo año, *La España Moderna* publicaba el que quizás resulte el primer trabajo histórico-crítico español sobre el tema de “Salomé en la literatura” (Fernández Cifuentes, 1982: 102-103), escrito por Fernando Araujo, secundado al año siguiente por Rafael Sánchez de Ocaña en “La leyenda de Salomé” (*La España Moderna*, marzo de 1911). Resultan estos textos algunos de los antecedentes de los artículos de Ramón Pérez de Ayala sobre Wilde y su obra publicados en torno a 1917 y luego recogidos en las sucesivas ediciones de *Las Máscaras*, así como de la extensa *Salomé en la literatura* (1919) de Rafael Cansinos Assens⁴²⁸.

⁴²⁵ A la popularización de la figura de Oscar Wilde en ámbito hispánico también contribuyó, como estudia Constán, el escándalo del “caso Queensberry” y la encarcelación del poeta, hechos de los que se hará algún eco la prensa española y el subsecuente rechazo social, hasta llegar a las noticias de su liberación en 1897. A partir de aquí se intensificará la recepción española de la obra de Wilde, con las noticias de Unamuno, los Machado, Baroja e incluso Galdós (Constán, 2009: 45-60).

⁴²⁶ Otros ejemplos tempranos de la recepción hispánica de Wilde se encuentran en la poesía del argentino Leopoldo Díaz, que publicaba en la *Revista Latina* (I, 3, 30 de noviembre de 1907) de Francisco Villaespesa su poema “Al espíritu de Oscar Wilde”: “La rabia de Medusa y el Odio de la harpía, / la ingratitud del lobo y el diente del gusano, / muerden tu carne frágil, oh soñador britano, / en esta edad oscura de vil hipocresía” (en Gottlieb, 1995: 381).

⁴²⁷ Aparte del mencionado artículo, Álvaro Alcalá Galiano dedicó tres textos más a *Salomé* y a la figura de Wilde: “Una tragedia moderna: Salomé”, “El autor de Salomé” y “Arte y moralidad”, reunidos todos en *Del ideal y de la vida. Sombras del crepúsculo. Paisajes y ciudades del ideal y de la vida* (Madrid, Imprenta Artística de J. Blass y Cía, 1912).

⁴²⁸ En una de las descripciones de las tertulias de Villaespesa de *La novela de un literato*, Cansinos Assens atestigua hasta qué punto estaba arraigado en la cotidianidad a principios del Novecientos el mito de Salomé en España. Así, en una de estas veladas, Isaac Muñoz llegaba a comparar a Leonor, cuñada de Villaespesa, con Salomé: “Es terrible, es perversa, como Salomé” (2009: 106).

En cuanto al poema *Hérodiade* de Mallarmé, Cansinos Assens afirmaría haber sido el primero en traducirlo completo (1919: 98)⁴²⁹. Ya se incluía sin embargo un fragmento de este poema en la importante antología *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún, traducido por Eduardo Marquina (Díez Canedo y Fortún, 1913: 151-154). Este y otros fragmentos aparecidos en multitud de revistas literarias de la época contribuyeron a la gran difusión la poesía del poeta simbolista en ámbito hispánico, producida también a través del original francés desde la labor de Enrique Gómez Carrillo y las páginas de *Revista Moderna*⁴³⁰. Junto a esta recepción fragmentaria, el mito de Salomé conocería recreaciones más totalizadoras, como una traducción española de la narración de la leyenda histórico-bíblica por parte de Anatole France, que había aparecido originalmente en 1892 en *Revue Hebdomadaire* y que ahora incluía Gómez Carrillo en el número 6 de *El Nuevo Mercurio* (France, 1907: 603-615). Quedaba así abonado el terreno para la continuación de la “Salomanía”⁴³¹, constituida por los propios escritores modernistas años antes de las primeras traducciones. Se configuraba así la princesa hebrea como una de las figuras míticas ineludibles en el diálogo entre literaturas que permanentemente defendió el Modernismo.

⁴²⁹ Se considera a Rubén Darío el autor de la primera traducción española de la obra Mallarmé, concretamente de “Les Fleurs” (“Las flores”, *La Nación*, 14 de noviembre de 1894, p.3) (García Morales, 2006: 32).

⁴³⁰ Ya en 1895 publicaba Enrique Gómez Carrillo en *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* un fragmento extenso de *Hérodiade* (Gómez Carrillo, 1895: 333-335). Posteriormente, en la mexicana *Revista Moderna*, en el número correspondiente a abril de 1899 se publicaba otro fragmento en francés de *Hérodiade*, y en el volumen del primer día de febrero de 1900, se ofrecería una traducción de Guillermo Valencia del poema “Aparición”, que se volvería a verter al castellano por Leopoldo López en la bonaerense *Revista de Derecho, Historia y Letras* (junio 1901).

⁴³¹ V. nota 149.

3.2. LAS PRIMERAS PERSPECTIVAS ORIENTALISTAS

3.2.1. JULIÁN DEL CASAL Y GUILLERMO VALENCIA

La primera variante poética explícita del mito finisecular de Salomé en ámbito hispánico puede encontrarse en la poesía de Julián del Casal. Su caso, como ya se anticipaba, corresponde a la recepción de las fuentes europeas que trataban la figura de la princesa bíblica, sobre todo en lo que concierne a las versiones míticas de Moreau y Huysmans (Salvador, 2005 y 2007; Fuente Ballesteros, 2011 y 2015). De esta forma, ha de entenderse el texto de Casal como anterior al influjo de la *Salome* wildeana en las literaturas hispánicas (Rodríguez Fonseca, 1997: 107-108), que no vería la luz en su versión francesa hasta 1893, tres años después de la publicación del primer tributo de Casal a la danzarina hebrea⁴³². En cualquier caso, el cubano hallaría unos modelos de excepción en el entorno francés simbolista y decadente (Villena, 1979: 111-112 y 117), expresando su admiración por Moreau y Huysmans hasta el punto de iniciar una correspondencia (aunque no muy fructífera⁴³³) con sus ídolos. En este sentido, la fascinación de Casal por la obra de Moreau llegará al extremo de dedicarle una sección completa de su poemario *Nieve* (1892), que titularía “Mi museo ideal”⁴³⁴. Entre las pinturas elegidas para homenajear el arte de Moreau se encontraban algunas de las feminidades encumbradas por el simbolismo finisecular, como Galatea o Venus.

Estas figuras, junto a personajes como Prometeo o Hércules, constituyen la galería icónica-poética por la que el visitante-lector puede pasear. Pero antes, el profano ha de

⁴³² El soneto “Salomé”, incluido por Julián del Casal en *Nieve* (1892), ya había sido publicado en *La Habana Elegante* del 21 de septiembre de 1890 (Glickman, 1972-1973: 103; 1978: 192).

⁴³³ A las doce emocionadas misivas que Casal enviaría a Moreau (la primera, del 11 de agosto de 1891 y la última del 1 de enero de 1893) (Glickman, 1972-1973: 111-135), el pintor respondería brevemente solo en cuatro ocasiones, la última el 29 de julio de 1892, en la que se expresaba un desengañado y enfermo artista (Casal, 2017: 83-93). Todo apunta sin embargo a que Moreau enviara a Casal alguna carta más aparte de las conservadas, puesto que el cubano menciona en su misiva del 16 de septiembre de 1891 responder a “las líneas de duelo” y dolor por la pérdida de un ser querido (Glickman, 1972-1973: 115) que no figura en las cartas conservadas del maestro francés. En cuanto a la correspondencia con Huysmans, actualmente solo se ha publicado una carta de abril de 1892, en la que el escritor francés agradece el artículo de Casal (*La Habana Literaria*, 15 de marzo de 1892) dedicado a su figura (Casal, 2017: 93-95). La gran admiración de Casal por Huysmans se aprecia en su artículo de 1892 dedicado al novelista: “Artista absoluto y religioso, Huysmans aborrece generalmente lo que se sale del dominio de Arte y de la Religión. [...] La pluma de Huysmans rivaliza con el pincel de cualquier pintor. Básteme recordar las descripciones de sus *Croquis parisiens*, las de *Salomé* y la *Aparición* de Gustave Moreau” (Casal, 2001: 381-383). Sobre estos y otros asuntos sobre el influjo de Huysmans en la poética casaliana abunda Fuente Ballesteros (2015: 421-432).

⁴³⁴ Este objetivo resultaba confesado por el propio Casal a Moreau, en carta del 11 de agosto de 1891: “Mon Musée Ydeel [sic.] [...] séra dédié [sic.] a la glorification de vos incomparables ouvrages”. Esta carta terminaba con las disculpas del cubano por su imperfecto francés y con una encendida pero humilde declaración de admiración: “vous avez en moi, [...] le plus obscur et le plus petit, mais le plus fervent, le plus sincère, le plus fidèle et le plus loyal de vos admirateurs et de vos serviteurs” (en Glickman, 1972-1973 : 111-112).

franquear el primer poema o “Vestíbulo (Retrato de Gustave Moreau)” del museo, atravesar las salas dedicadas a mitos como Salomé o Helena de Troya para arribar a la meta de una suerte de viaje iniciático que culmina en la glorificación del pintor en “Sueño de Gloria (Apoteosis de Gustave Moreau)⁴³⁵” (Montero, 1993: 125). Queda declarada así la naturaleza axial de la figura de Moreau en la poética casaliana a partir de *Nieve*, como se puede apreciar desde el mencionado retrato:

Rostro que desafía los crueles
rigores del destino; frente austera
aureolada de larga cabellera,
donde al mirto se enlazan los laureles.

[...]

De su Ideal divino a los fulgores
vive de lo pasado entre las ruinas
resucitando mágicas deidades;

Y dormita en sus ojos soñadores
Como una estrella entre brumas opalinas,
La nostalgia febril de otras edades
(Casal, 2001: 121).

Como ya por su parte expresara Huysmans (2002b: 76-78, 151-152; 2012: 183), Casal se sentía atraído por la “sacre vie” (Glickman, 1972-1973: 114) de Moreau, alejado del París moderno, como hiciera Des Esseintes en *À Rebours*⁴³⁶. El cubano también comulgará con esta ansia de aislamiento, que sin embargo no se explica por sí misma sino en tanto que medio para la búsqueda ulterior del “ideal divino” confesado en el citado retrato poético del pintor, de la Belleza a la que se consagraba luego *Bustos y Rimas* (1893)⁴³⁷. Desde

⁴³⁵ La sección “Mi museo ideal” y sobre todo los poemas dedicados a Moreau que la abren y la cierran (“Vestíbulo” y “Sueño de Gloria”) marcan para Bermúdez los puntales del deseo homoerótico de Casal hacia Moreau, que podría vislumbrarse en la correspondencia entre ambos y que funcionaría además en los mecanismos efrásticos que se activan en los poemas del “Museo”. En el afán del cubano de “hacer suyo” al pintor se explicaría desde la obsesión por su retrato hasta el desarrollo ficcional del imaginario simbolista cultivado por el francés (1999: 69-78). Esta aproximación a Casal podría constituir una suerte de reescritura crítica de las tradicionales interpretaciones de la poesía casaliana en clave patológica (en la tradición del *Entartung* de Nordau), sobre todo desde los comentarios de Manuel de la Cruz (Montero, 1993: 15-17).

⁴³⁶ Recuérdese la visión hostil del París moderno por parte de Huysmans (v. nota 265).

⁴³⁷ La búsqueda del ideal en Casal se encamina a la anhelada Belleza: “¡Oh divina Belleza! Visión casta / de incógnito santuario, / yo muero de buscarte por el mundo / sin haberte encontrado” (2001: 183). Esta búsqueda del ideal culminará en el desengaño del poeta, recluso en la interioridad: “¡Otros te ofrezcan del amor la palma! / Ya en los abismos del pesar me hundo / y solo guardo en lo interior del alma / la nostalgia infinita de otro mundo” (2001: 215). De esta forma, Moreau reconoce a Casal en su carta del 31 de enero de 1892 la comunión que se ha establecido entre ellos en lo que respecta a su concepción del arte: “Esté tranquilo, que esta comunión [...] con un espíritu extraño, noble, y excelso como el suyo, tan apasionado por ese ideal del arte que perseguimos todos; esté tranquilo, le reitero, que esta comunión me es infinitamente grata y preciada” (Casal, 2017: 89). En semejantes términos alabaría Darío la figura de Casal, en una semblanza ya canónica para el acercamiento al poeta cubano: “en el Nuevo Mundo, después del alma de Edgar Poe, la suya es la que ha volado más maravillosamente a la montaña del Arte. [...] Es de la familia de los aislados, de los estilistas. [...] En medio de esa ‘moderna y magnífica Habana’ vivió, como

esta indagación trascendente se comprende “la nostalgia febril de otras edades”, urdimbre imaginada con la que el poeta construiría un espacio poético perfecto, cuya filiación orientalista respondiese a ambientaciones extrañas y exquisitas en el que se ubicara una *sobrehumana* Salomé⁴³⁸.

En la construcción del espacio orientalista como “paraíso consolador” (Correa Ramón, 1996: 243), Casal retomaba las tendencias exotistas que habían inundado el siglo XIX (Faurie, 1966: 120-133; Djbilou, 1986: 38-47), haciendo del orientalismo un “fenómeno cultural” (Litvak, 1986: 14-16; Sánchez Martínez, 2017: 257-258) o moda que causaría furor entre los modernistas. Como luego hará en España Antonio de Zayas (Correa Ramón, 2005: 22; Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2008: 177-178), el cubano se fijaba especialmente sobre los parnasianos⁴³⁹, tanto en los procedimientos ecfrásticos y “transposiciones de arte” (cuya inspiración debía a Gautier, Leconte de Lisle o Heredia) (Monner Sans, 1952: 51-52; Faurie, 1966: 180-186; Henríquez Ureña, 1978: 121-122) como en su rechazo a la realidad circundante. En oposición a la cotidianeidad, el arte se idealizaba (Hernández-Miyares, 1974: 48-58):

[...] fuera del Arte, nada interesa en la vida; que los tiempos modernos son abominables, no solo por sus ideales utilitarios, sino por los millones y millones de lugares comunes que, acerca del amor, de la política, de la religión y de otras cosas más, vomitan diariamente en nuestros oídos sus numerosos panegiristas (Casal, 2001: 339-340).

un eremita, en la celda del país. Eremita del arte, en verdad, cultivaba sus flores de ensueño, oscuro y solitario. [...] Tenía el alma suave y femenina, ingenuamente infantil, vibrante y frágil como un cristal. [...] La vida de Casal he dicho que fue una vida de martirio: la imposible realización de un ideal que se sobre todas las fases de la sociedad presente. [...] Ese hastío, esa nostalgia de otra existencia se advierte a medida que uno va leyendo la producción de Casal (Darío, 1950: 692-694).

⁴³⁸Lejos de resultar un simple decorado, el espacio orientalista funciona de forma trascendental en el discurso de la Salomé modernista, entendida como *monstruo* ajeno a la norma: “La diferencia ‘completa’ del sujeto oriental lo sitúa, por otra parte, en el límite mismo de la representatividad, no ya del sujeto nacional, sino, incluso, del sujeto humano en general. Esta percepción, [...] se consolida a fines del siglo XIX con la irrupción [...] del *monstruo*. El cuerpo del asiático no se deja leer, se resiste, desde su ‘extrañeza’, a la epistemología occidental, de ahí que resulte ‘inquietante’, y, en su diferencia radical, monstruoso” (Morán, 2005: 386). En este sentido se construye el motor de la novela de Antonio de Hoyos y Vinent *El Monstruo* (1915) (en relación con su sentido etimológico, del latín *monstrum*, lo anormal o desviado), lo monstruoso, encarnado en la subversiva protagonista Helena Fiorenzio: “un monstruo [...] bestia lasciva y triste, obsesionada por la lujuria, la sangre y la inmundicia”. Pero si la novela de Hoyos se centra en lo monstruoso, ello ha de enclavarse a su vez en un espacio *monstruoso*, Oriente (Djbilou, 1986: 38): “en Oriente -repetió- viven todas las lujurias, todos los pecados magníficos y abominables que anatematizan las religiones” (Hoyos y Vinent, 2009: 51 y 45).

⁴³⁹ Prueba del contacto entre Casal y los parnasianos son sus traducciones de autores como Catulle Mendès y de otras figuras cercanas a estos círculos, como Baudelaire (Casal, 1963: 93-120). Del autor de *Les Fleurs du Mal* traduciría el cubano varios de los poemas en prosa que integrarían el *Spleen de Paris* (1869).

Como propuesta de enmienda a la realidad, sentida “estiercol de la vida” (Casal, 2001: 184), “fardo inmenso” que “pesa sobre el espíritu cansado” (2001: 63)⁴⁴⁰, el orientalismo se erigía como alternativa (Schulman, 1987: 34; Gullón, 1990: 82), como propuesta ideológica de rechazo a los valores institucionales de utilidad (Rama, 1985: 56-57)⁴⁴¹. En este espacio codificado (Sánchez Martínez, 2017: 257-258) podría hallarse una realidad *otra* a través del acceso a un mundo ficcional que no tenía cabida en la cotidianeidad. Así, lo que en definitiva revela el constructo artificial orientalista (Said, 1990: 42), resulta su apuesta ideológica de base, el “esteticismo moral” (Rodríguez y Salvador, 1986: 32)⁴⁴², trasfondo del concepto del arte como religión.

Entre estas opciones divergentes de la cotidianeidad, en el espacio orientalista bíblico emergerían mitos como Salomé (Faurie, 1966: 171-184). Pero como se anunciaba, la figuración de la danzarina hebrea en el Modernismo hispánico no procedía únicamente de los Evangelios. Pese a que Casal utilizaba el esquema mítico primario (danza y decapitación), Herodías se situaba en un segundo plano, ejerciendo la princesa el protagonismo absoluto, como ya había sucedido en variantes anteriores como las de Heine y Huysmans. En el caso de la obra del último, el héroe Des Esseintes había anunciado la transformación de Salomé en “la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita [...]; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe [...] todo lo que se le acerca [...]” (Huysmans, 2012: 179). Traspasado por el decadentismo, con Huysmans a la cabeza (Fuente Ballesteros, 2011: 254-255), el hipotexto pictórico constituido por los cuadros de Moreau se completaría, funcionando la Salomé de Huysmans como intertexto

⁴⁴⁰ En esta línea de rechazo a la realidad ya se había manifestado Salvador Díaz Mirón en “A Gloria”: “¡Semejante al nocturno peregrino, / mi esperanza inmortal no mira al suelo: / no viendo más que sombra en mi camino, / solo contempla el esplendor del cielo!” (Díaz Mirón, 1997: 312).

⁴⁴¹ En este sentido comenta Rama: “La religión del arte es la forma ideológica de la especialización provocada por la división del trabajo, en un momento en que ha quebrado el público real. Y el idealismo renano y el esteticismo, los únicos asideros autónomos que en primera instancia descubren los poetas como territorios propios que les permitan justificarse y redefinir su función social” (1985: 48).

⁴⁴² En palabras de Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, “La *moral pura* aparece cuando la intención, la voluntad del sujeto está determinada por los principios interiores de la razón o del espíritu, y no por los principios exteriores o impuros, como por ejemplo, los intereses personales, las pasiones, la política, la sociedad, etc. Cuando la moral pura se pronuncia como juicio estético, surge el *esteticismo moral*. [...] el esteticismo moral de los voluntaristas, de los modernistas, se esfuerza en la construcción de un ámbito unitario, el ámbito de lo que el idealismo alemán llamaba *la vida*, pero una vida *construida en términos estéticos*, tal y como lo demuestran las leyendas vitales de Baudelaire, Poe, Rimbaud, Verlaine, Darío [...]” (Rodríguez y Salvador, 1986: 32-33).

mediador (2011: 258) entre Casal y la pintura de Moreau, cuyas obras el poeta había contemplado a través de reproducciones⁴⁴³.

El conocimiento del mito de Salomé por parte de Casal no se reducía sin embargo a Moreau y Huysmans. En su gusto por el “exotismo arqueológico” (Litvak, 1986: 193), el cubano no debió ignorar la obra exotista de Flaubert, así como los mecanismos simbólicos de su construcción espacial. Concretamente, en el relato “Hérodias” se describía la sala del banquete de Herodes en términos que podrían recordar a los presupuestos simbolistas de Baudelaire y sus *correspondances*⁴⁴⁴: “Esta tenía tres naves, como una basílica, separadas por columnas de madera de acacia, con capiteles de bronce cubiertos de esculturas. [...] Unos candelabros, encendidos sobre las mesas alineadas a todo lo largo de la nave, hacían el efecto de zarzales ardiendo [...]” (Flaubert, 2010a: 108). Semejante descripción espacial sería retomada después por Huysmans, en su caso, trasladando a su novela la *Salomé dansant devant Hérode* [Fig. 10] de Moreau:

Aparecía un trono elevado, semejante al altar mayor de una catedral, situado bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como las de los pilares románicos, esmaltadas con ladrillos policromados, engastadas de mosaicos con incrustaciones de lapislázuli y de sardónica, en un palacio parecido a una basílica de estilo musulmán y bizantino a la vez. En el centro del tabernáculo que sobresalía por encima del altar [...], se encontraba sentado el tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas. [...] Alrededor de esta estatua inmóvil, petrificada en un gesto hierático de dios hindú, ardían productos aromáticos [...]. Luego el vapor ascendía, extendiéndose bajo las arcadas en donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los rayos del sol que descendían de las cúpulas. Entre el aroma perverso de los perfumes, [...] Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra (Huysmans, 2012: 177).

El misticismo religioso en el espacio flaubertiano se acentúa en Huysmans, situando la escena de la danza de Salomé en una basílica bizantina, describiendo a continuación las bóvedas y la misteriosa iluminación de la estancia. En esta representación ecrástica (Spitzer, 1962: 72; Pimentel, 2003: 206; Heffernan, 2004: 3) de la obra plástica, se describe la pintura de Moreau de forma vertical descendente: de las bóvedas pasa a la figura del hierático Herodes, en torno al que flotan los vapores “perversos” de los pebeteros, que se elevan y se mezclan con los rayos del sol. Como puede apreciarse, la

⁴⁴³ Desde la primera carta de Casal a Moreau (11 de agosto de 1891), el poeta confiesa el conocimiento de las pinturas del maestro francés a través de las copias fotográficas de sus obras, aunque también comentará más adelante a Moreau que debía a Huysmans “la inmensa dicha de conocerlos” (Glickman, 1972-1973: 111-112; 1978: 192 y 206-207).

⁴⁴⁴ Resulta paradigmático en este sentido el poema “Correspondances” de Baudelaire, suma de los presupuestos románticos acerca de la analogía universal y cimiento del simbolismo posterior: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à Travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers [...]” (Baudelaire, 2011: 94).

adjetivación aporta ya numerosas claves de lectura, al tiempo que activa la fase definitiva de la écfrasis: “esta contradicción [...] se deriva del carácter mismo de la forma: representar algo que representa otra cosa obliga a cuestionar la representación, a profundizar en ella” (Artigas Albarelli, 2013: 107). Así, toda écfrasis activa una resignificación (Pimentel, 2003: 208) o “interpretación subjetiva” (Eigeldinger, 1984: 207) desde el hipotexto pictórico hasta la obra literaria meta. De esta forma, la joven que danza y alza la flor de loto posee un nuevo carácter, una esencia maligna que completa en la novela la ambigüedad de la pintura base. Las claves de ello residen primero en el espacio, atravesado por un “exotismo lujurioso” (Praz, 1999: 517) donde reina una ambigua atmósfera sincrética de religiosidad y perversidad que constituirá la figuración finisecular del *monstruo* femenino. Esta figura, en tanto que extraña a lo *normalizado*, llega a aterrorizar a quien la enfrenta⁴⁴⁵ (Morán, 2005: 386; Carroll, 2005: 70-89).

Atravesada su perspectiva por los textos de Flaubert y Huysmans, Casal se aproxima a la pintura de Moreau para realizar nuevas propuestas de “transposiciones de arte”, principalmente de las pinturas descritas en *À Rebours*, el óleo *Salomé dansant devant Hérode* [Fig. 10] y la acuarela *L'Apparition* [Fig.11]⁴⁴⁶ (Montero, 1993: 123-124). En el caso de la primera obra, Casal realizará su trasposición en el soneto “Salomé” (Fuente Ballesteros, 2011: 256). Como en los casos de Flaubert y Huysmans al abordar el episodio de la decapitación de Bautista, se comienza con la descripción espacial: “En el palacio hebreo, donde el suave / humo fragante por el sol deshecho, / sube a perderse en el calado techo / o se dilata en anchurosa nave” (Casal, 2001: 121). Ya desde esta primera estrofa se aprecia la riqueza concentrada de Casal: el poeta sitúa en primer plano algo tan intangible como el humo, que asciende hacia las bóvedas de la estancia bizantina heredada de Moreau, atravesada por delicados y caleidoscópicos efectos lumínicos (Figueroa, 1974: 33-35) y sinestésicos (“nube fragante”) (Fuente Ballesteros, 2011: 257).

⁴⁴⁵ Carroll define al *monstruo* desde el “efecto de horror” que causa: “es crucial [...] que el monstruo sea considerado como amenazador e impuro. Si el monstruo fuera sólo evaluado como potencialmente amenazador la emoción sería miedo; si sólo fuera potencialmente impuro, la emoción sería repugnancia. El terror-arte requiere evaluación tanto en términos de amenaza como de repugnancia (2005: 70-71). En la caracterización de esta *bestia* femenina ligada a Oriente podrían aducirse ejemplos como la Cleopatra de Manuel Machado en “Oriente” (*Alma. Museo. Los Cantares*, 1907), que se deleita ensayando sus venenos con sus amantes: “La reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores, / en la copa de Antonio las deja dulcemente... / Y prosigue su cuento de batallas y amores, / aprendido en las magas tradiciones de Oriente... // Detiénese... Y Antonio ve su copa olvidada... / mas pone ella la mano sobre el borde de oro, / y, sonriendo, lenta hacia sí la retira... // Después, siempre a los ojos del guerrero asomada, / sella sus gruesos labios con un beso sonoro... / y da la copa a un siervo, que la bebe y expira” (2000a: 136).

⁴⁴⁶ Para Álvaro Salvador, la literatura finisecular se fijará fundamentalmente en seis obras de Moreau en su relectura del mito de Salomé: *Salomé de fase*, *Salomé tatoué*, *Salomé dansant devant Hérode*, *Salomé au jardin* y *L'Apparition* (dos versiones, un óleo sobre tela y una acuarela) (2005: 617-625; 2007: 173).

Así, el cromatismo del hipotexto se persigue en la unión entre poesía y pintura como experiencia sensorial, en búsqueda de la totalidad artística que ya enunciara Darío⁴⁴⁷.

Analizando el valor de la écfrasis casaliana y su “resignificación” (Pimentel, 2003: 208) del hipotexto pictórico se han aventurado numerosas interpretaciones sobre el simbolismo del palacio de Herodes en el poema. Así, para críticos como Anthony Robb, entre el humo y la luz del sol en la primera estrofa de “Salomé” y los verbos “sube” y “dilata” se encontraría una suerte de metáfora sexual del espacio oriental: “lo erótico se establece en sugerir la relación entre falo y vagina: la luz que desciende verticalmente en rayos por el techo calado y la *dilatación* de la *nave* (cit. por Fuente Ballesteros, 2011: 258). Esta activación erótica del espacio parecería conectar con la última estrofa, cuya concentración simbólica gira en torno a las connotaciones del loto que sostiene Salomé (nuevamente, con una carga erótica manifiesta desde Huysmans)⁴⁴⁸ y alza como si de un cetro o falo se tratase. Este erotismo se encuentra en estado latente en la poética casaliana, oculta tras el “bosque de símbolos” del espacio, de forma análoga a “Horridum somnium”: “Hasta el fondo glacial de mi alma / cripta negra en que duerme el deseo” (Casal, 2001: 175). Asumiendo el simbolismo que vertebra la poética del cubano⁴⁴⁹ (Villena: 1979: 118-125), habrá que traspasar la apariencia de estas feminidades para entrever el conflicto que late en el interior de semejante imaginario:

Así he visto llegar a mis ojos
[...]
desde lóbregos mares de sombras,
alumbrados por rojos destellos,
a las castas bellezas marmóreas
que, ceñidos de joyas los cuerpos
y una flor elevada en las manos,
colorea entre eriales roqueños
el divino Moreau, a las frías
hermosuras de estériles senos
que, cual *flores del mal*, han caído

⁴⁴⁷ Así afirmaba Rubén Darío: “Crean y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece el pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe. Un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza (1989: 31).

⁴⁴⁸ V. §2.2.3.4.1. A pesar de las connotaciones sexuales del loto en las representaciones de Salomé desde Moreau y Huysmans, debe tenerse en cuenta además el simbolismo sagrado de la flor que examina Champhausen: “El término sánscrito *padma* (loto) no sólo se usa como nombre simbólico de los chakras sino que también sirve como nombre alternativo de la diosa Lakshmi y con frecuencia se emplea como clave secreta para el yoni” (2001: 198).

⁴⁴⁹ Luis Antonio de Villena analizaba con sutileza las implicaciones simbolistas de la poesía casaliana: “Pero Casal logra [...] el umbral básico del simbolismo, que es sugerir una realidad misteriosa y personal, a través de imágenes de *otras* realidades, más objetivas en apariencia, y lujosas y veladas en función de aquel misterio” (1979: 125).

de la vida al oscuro sendero;
a Anactoria, la amada doliente,
emperlados de sangre los pechos
y encendidos los ojos diabólicos
por la fiebre de extraños deseos
[...]
(Casal, 2001: 175).

Desvela así Casal la cara oculta del símbolo. Detrás de las “castas bellezas marmóreas” y andróginas extraídas de Moreau (Praz, 1999: 521-522) (aludiendo además a la acuarela que Moreau consagraba en 1885 a Helena, la feminidad sobre la escarpada naturaleza) y de la estudiada tradición simbolista de la estéril mujer enjoyada⁴⁵⁰, Casal explora la otra cara del símbolo femenino, movido por “extraños deseos”.

Inscrito así en la dinámica simbolista, el soneto “Salomé” se construye a partir de sutiles sugerencias. El movimiento del humo en la primera estrofa con que se describe la ambigua atmósfera de la *Salome dansant* de Moreau no deja de ser “suave”, otorgando visualmente al poema una lentitud que también se aprecia a nivel rítmico⁴⁵¹. Esta suave cadencia, sutil alusión al motivo de la danza, ejerce un papel vital en tanto que responde a la adscripción parnasiana de Casal (Villena, 1979: 120), “encarnación de la inmovilidad” de lo perfecto, al tiempo que homenaje a la “belle inertie”⁴⁵² de Moreau (Schulman, 1976: 74-75; Montero, 1993: 21; Praz, 1999: 518). Este goce en la inmovilidad se aprecia con claridad en el segundo cuarteto: “está el Tetrarca de mirada grave, / barba canosa y extenuado pecho, / sobre el trono, hierático y derecho, / como adormido por canciones de ave” (Casal, 2001: 121-122). En este punto resulta significativa la concatenación de adjetivos que describen a Herodes y a su entorno (“grave”, “hierático”, “derecho”, “adormido”), que informa asimismo de la “inmovilidad y rigidez [...] pétreas” (Primo Cano, 2010: 153) de la figura, inmersa en la atmósfera de

⁴⁵⁰ V. §2.2.3.2.

⁴⁵¹ Un análisis métrico de este soneto de Casal arrojaría sugerentes resultados en base a la diferenciación rítmica de los versos, como ya señalaban Porrata y Santana (1974: 136-137). Así, el ritmo dactílico de los versos de la primera estrofa aporta ligereza y fluidez (Domínguez Caparrós, 2016: 76) en la traslación del efecto lumínico del humo ascendente. Frente a ello, la segunda estrofa acoge un ritmo trocaico (la primera sílaba del quinto verso funciona en anacrusis), trasladando una imagen rígida del Tetrarca. Por otro lado, los versos dedicados a Salomé se transforman a partir del ritmo anapéstico (“estrellada de ardiente pedrería”; “Salomé baila y, en la diestra alzado”), trasladando también al plano rítmico (y no solo al ámbito visual) la energía de los movimientos de la danza. Se lleva así hasta las últimas consecuencias el procedimiento de éfrasis, reproduciéndose la imagen pictórica a través de efectos poético-musicales.

⁴⁵² El Parnasianismo no cesó en glorificar la Belleza de la inmovilidad, llegando a detener incluso los espacios naturales (inundados como en Casal de potencia solar), como ocurre en “Les éléphants” de Leconte de Lisle: “Son las arenas rojas como un mar sin confines / que arde silencioso y abatido en su lecho. / Ondulación inmóvil que llena de vapores de cobre el horizonte adonde el hombre habita. // No hay vida, ni un rumor. Ahíto los leones / duermen en sus guaridas, allá en la lejanía; / y la jirafa bebe de las fuentes azules/ bajo los datileros poblados de panteras (en Feria, 2016: 179).

acabamiento que completa al personaje mítico desde Flaubert y Huysmans ⁴⁵³ . Continuando la trasposición efrástica, Casal sitúa en su poema (al igual que ocurre en el óleo) a Salomé delante de Herodes, rompiendo levemente el hieratismo de las estrofas anteriores al aludir a la danza (Schulman, 1976: 74):

Delante de él, con veste de brocado
estrellada de ardiente pedrería,
al dulce son del bandolín sonoro,

Salomé baila y, en la diestra alzado,
muestra siempre, radiante de alegría,
un loto blanco de pistilos de oro
(Casal, 2001: 121-122).

“Las canciones de ave” del segundo cuarteto se tornan ahora (en el descenso desde las alturas a lo terrestre) “melodía del bandolín sonoro”, expresada la imagen pictórica en el poema de forma nuevamente sinestésica (“dulce son”), uniendo música (conseguida no solo por la imagen del bandolín, sino a través de la aliteración de /r/ en “estrellada de ardiente pedrería”) al cromatismo de la composición. Así, brillan las joyas que recubren a Salomé (aludiéndose al motivo de la mujer artificial tan cara a Baudelaire, Mallarmé y los parnasianos) mientras la princesa empuña la flor de loto.

Situada Salomé en su plano simbólico no puede entenderse esta alusión a la flor de loto como un recurso meramente decorativo. Observado el motivo inserto en la tradición mítica-orientalista señalada, ha de considerarse esta alusión floral a través del prisma con que Huysmans entendía este elemento en Moreau, como “símbolo fálico”, “ofrenda de virginidad”, y trasunto “del Vaso profano, causa de todos los pecados y de todos los crímenes” (Huysmans, 2012: 180). Con esta interpretación decadentista podría nutrirse la significación del último verso del soneto “Salomé”, “un loto blanco de pistilos de oro”; no únicamente “representación”, sino sutil “resignificación” (Pimentel, 2003: 208) (“blanco”, “de pistilos de oro”) “del órgano femenino de la danzante virginidad” (Porrata y Santana, 1974: 137) y, en definitiva, del motivo del desvelamiento.

Aquí ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba y dominaba con más seguridad su voluntad, con

⁴⁵³ Flaubert sugiere la decadencia del Tetrarca (frente al poder de Herodías) en sus descripciones de los personajes: “[...] desde hacía casi doce años que no cesaba la guerra, que había envejecido al Tetrarca. Sus hombros se encorvaban bajo una toga oscura, con ribetes violeta; sus cabellos blancos se mezclaban a su barba, y el sol, que atravesaba el toldo, inundaba de luz su frente apesadumbrada” (2010a: 92). Más en relación con su deseo lujurioso describe Huysmans la decadencia de Herodes, apreciándose así la relación hipotextual con el poema de Casal: “Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes” (Huysmans, 2012: 177).

su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impíos (Huysmans, 2012: 182).

Atendiendo a las connotaciones del hipotexto literario, así como del contenido simbólico explicitado por las palabras del propio Moreau glosando su pintura⁴⁵⁴, la feminidad de Casal no puede entenderse sino a través del imaginario decadentista desarrollado a través de la confluencia intermedial. En la comunicación entre el hipotexto pictórico de Moreau mediatizado por el hipertexto narrativo de Huymans, Casal recogerá el imaginario femenino decadentista en su relectura de Salomé, al tiempo que reinterpreta la figura bíblica bajo su poética propia, evolución personal de mimbres parnasianos y simbolistas. De alguna forma, esta nueva Salomé continuará resultando, a la manera francesa, “símbolo complejo de la lujuria, la perversidad y lo demoníaco” (Schulman, 1976: 70) para producirse a continuación una serie de reescrituras mitémicas.

A diferencia de la Salomé evangélica, la danzarina de Casal sonrío abiertamente al mostrar el loto. Resignificando en su écfrasis la concentración casi hierática de la danzarina de la *Salome dansant* de Moreau [Fig. 10], Casal anticipa simbólicamente el motivo del desvelamiento y la proclamación del deseo, que terminará en la decapitación del hombre santo. Comulga así Casal con la representación decadentista de Salomé como elemento amenazante, cuyo deseo castrador termina en el desmantelamiento de las fronteras genéricas y espaciales activadas por el orientalismo (Morán, 2008: 197). Esta subversión de códigos aparecerá desarrollada en “La aparición”:

Nube fragante y cálida tamiza
el fulgor del palacio de granito,
ónix, pórfido y nácar. Infinito
deleite invade a Herodes. La rojiza

espada fulgurante inmoviliza
hierático el verdugo, y hondo grito
arroja Salomé frente al maldito
espectro que sus miembros paraliza.

Despójase del traje de brocado
y, quedando vestida en un momento,
de oro y perlas, zafiros y rubíes,

huye del Precursor decapitado
que esparce en el mármoleo pavimento
lluvia de sangre en gotas carmesíes
(Casal, 2001: 122).

⁴⁵⁴ V. nota 270.

La trasposición efrástica de una obra pictórica anterior resultará nuevamente manifiesta. Partiendo en esta ocasión de *L'Apparition* de Moreau [Fig. 11], el poeta construye el espacio a través de la sinestesia (“nube fragante y cálida”) y los efectos cromáticos, logrados tanto por la alusión a la pedrería como a la espada ensangrentada del verdugo, trasponiéndose así la escena base del hipotexto pictórico. El soneto recoge, además, como en su obra fuente, la decapitación del profeta y la reacción compleja de Salomé: la parálisis de sus miembros ante el horror de la visión se acompaña de cierta delectación. Pero antes de huir de la terrible escena, la princesa “despójase del traje de brocado”, intento de desvelamiento que, en su relectura del hipotexto de Huysmans, termina en un paradójico recubrimiento esteticista: “vestida [...] de oro y perlas, zafiros y rubíes”. Se reafirma así Casal en la artificialidad ritualizada del desvelamiento⁴⁵⁵, que no se produce en los términos de desnudez wildeana, como se sugiere con la danza de los siete velos⁴⁵⁶ (Showalter, 2010: 144-148). En esta ocasión, permanece la danzarina ataviada con sus joyas, ocultando su *impura* materialidad corporal (Barthes, 1980: 150-151) pero codificada en base al deseo masculino (Beauvoir, 2019: 229), huyendo en última instancia de la corrupción sangrienta de la decapitación.

Más allá del gusto decadentista en la unión de Eros y Tánatos (Litvak, 1979: 100-101; Bornay, 2016: 371-377; Pujante, 2017: 239), nos hallamos en “La aparición” ante la glorificación del ideal artificial esteticista (Clay Méndez, 1979: 156-167; Lezama Lima, 1988: 194-196), que supone en última instancia el rechazo no solo de lo real (refugiándose en la ficcionalidad orientalista) (Litvak, 1986: 16-17) sino también en la voluntad de elevación espiritual (Hernández-Miyares, 1974: 50-51): “El alma grande, solitaria y pura / que la mezquina realidad desdeña, / halla en el Arte dichas ignoradas, // como el alción, en fría noche oscura, / asilo busca en la musgosa peña/ que inunda el mar azul de olas plateadas” (Casal, 2001: 63). El tradicional simbolismo de “fecundidad espiritual” del

⁴⁵⁵ Barthes analiza la naturaleza ritualizada del *striptease*, ámbito en el cual se inscribe la danza de la Salomé finisecular: “Durante el *striptease* aparecerán una serie de coberturas colocadas sobre el cuerpo de la mujer, a medida que finge desnudarse. El exotismo es la primera de estas distancias, porque en todas las ocasiones se trata de un exotismo acartonado que aleja el cuerpo en lo fabuloso y lo novelesco: china provista de pipa de opio [...] *vamp* ondulante fumando gigantesco cigarrillo, [...] todo tiende desde un comienzo a constituir a la mujer en objeto disfrazado; la finalidad del *strip* no consiste, por lo tanto, en sacar a luz una secreta profundidad, sino en significar, a través del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje natural de la mujer, o sea encontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne” (1980: 151).

⁴⁵⁶ Para Litvak, el motivo de la danza de los siete velos resultará una constante del decadentismo, popularizándose en ámbito hispánico a través de autores como Manuel Machado, Emilio Carrere, Eduardo Zamacois o Ramón Goy de Silva (1990: 253-254). Sobre algunos de estos autores, que también se fijaron en el mito de Salomé (Goy de Silva y Carrere) se volverá en próximos apartados.

alción (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 71) hace que esta nueva Salomé busque a su manera otro ideal espiritual, en cuyo acceso se parte del rechazo de la carne y la materia (Schulman, 1968: 163-164), simbolizada por la cabeza del Bautista, reducida aquí a despojo sanguinolento sin rastro de la estetización de posteriores variantes míticas⁴⁵⁷. De esta forma, la pureza de Salomé (Zaldívar, 1974: 144) huye de la unión con el cuerpo masculino (ahora desmembrado), como se anunciaba en la oda “A la castidad”:

¡Oh, blanca Castidad! Sé el ígneo faro
que guíe el paso de mi planta inquieta
a través del erial de las pasiones,

y otórgame, en mi horrendo desamparo,
con los dulces ensueños del poeta
la calma de los puros corazones
(Casal, 2001: 145).

Desterrando las pasiones en su imperfección corrompida, Salomé asumirá así su estado inmaculado. Ello significará, en última instancia, la apuesta por un nuevo ideal de Belleza, tal y como se formula en *Bustos y Rimas*:

¡Oh, divina Belleza! Visión casta
de incógnito santuario,
yo muero de buscarte por el mundo
sin haberte encontrado.

[...]

Yo sé que eres más blanca que los cisnes,
más pura que los astros,
fría como las vírgenes y amarga
cual corrosivos ácidos.

Ven a calmar las ansias infinitas
que, como mar airado,
impulsan el esquife de mi alma
hacia país extraño.

[...]

Ascendiendo del Arte a las regiones
solo encontré tus rasgos
de un pintor en los lienzos inmortales
y en las rimas de un bardo⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ En este sentido, no se comparte aquí parte de la interpretación de Zaldívar de la decapitación del Bautista en Casal como foco de atención escritural en tanto que glorificación de la castidad representada por el santo (1974:144). A nuestro juicio, no aparece aquí la ascensión celeste del profeta, como sí ocurrirá en Guillermo Valencia (según se analizará más adelante), ni tampoco la estetización de la muerte y del miembro decapitado, como sí se observa en las variantes míticas de Delmira Agustini (v. §3.9.4) y José María Vargas Vila (§3.8).

⁴⁵⁸ La edición crítica de Glickman (1978) de la obra poética completa de Casal no anota ninguna referencia sobre la identidad de este “bardo” al que el poeta cubano se refiere con tanta admiración, poniéndolo al nivel de la pintura de Moreau. Quizás pudiera tratarse del mismo Rubén Darío, a cuya figura y obra (se

(2001: 183-185).

Inscrita en un palacio oriental, “incógnito santuario” de misterio simbolista, la Salomé de Casal se revestirá de toda la tradición mítica precedente (pureza incontaminada de la feminidad parnasiana junto al imaginario de maldad decadentista herencia de Baudelaire, Moreau y Huysmans) para construir un arquetipo immaculado y amargo (anticipándose al “amargor” que percibe la Salomé de Wilde en el beso a la cabeza cortada⁴⁵⁹). En este rechazo a lo humano, bien podría emparentarse la Salomé de Casal con *Hérodiade*:

Du reste, je ne veux rien d'humain
[...]
J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !
(Mallarmé, 2006: 50 y 54).

De alguna forma, la danzarina de Casal comparte en su inmovilidad el amor por la pureza inviolada de la heroína de Mallarmé, la complacencia de una figura poetizada a través de su concentrado recubrimiento simbólico y glorificada como arquetipo de la autosuficiencia estética. Constituida así, esta nueva Salomé, transformada en Casal entre el simbolismo interior de Mallarmé y el parnasianismo exterior en un “orientalismo simbólico”, funcionará como vehículo de acceso a la ansiada realidad superior, a la esfera del Ideal (Fuente Ballesteros, 2011: 262) que el sujeto poético de “A la Belleza” solo decía haber percibido en el arte de Moreau.

En tanto que espacio perfecto, a esta esfera del Ideal se accede en Casal, como se ha visto, a través del artificio, que, en el caso de sus poemas dedicados a Salomé, radica en la constitución del espacio orientalista. Por el simple hecho de existir, este espacio

había publicado recientemente *Azul...*) dedica Casal dos entusiastas crónicas en *La Habana Elegante*; la primera, el 15 de noviembre de 1891, la segunda, el 15 de enero de 1893 (Casal, 1963: 169-173, 223-226).⁴⁵⁹ Recuérdese el monólogo final de Salomé en la tragedia wildeana dirigido a la cabeza cortada del profeta, donde distingue el sabor acre del amor-deseo en su beso necrófilo: “¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre? Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre...Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca” (Wilde, 2013: 134). Este motivo del gusto amargo de la sangre degustada por el sujeto modernista en su ansia de placeres *prohibidos* se encuentra posteriormente en obras como *Morena y trágica* (1908), de Isaac Muñoz: “Y ávida, palpitante, salvaje, voraz, se inclinó y bebió la sangre á grandes sorbos, embriagándose con el perfume animal de su cabellera. [...] Percibí cómo en la sangre está la más alta gracia de la vida. [...] Y en cada espasmo de amor, vibran las tres divinas fuerzas de la vida, la alegría, la crueldad y la muerte. [...] La sangre de Martirio tenía un aroma enloquecedor. Los labios de sus heridas, palpitaban con los estremecimientos de una boca sádica. Tendí mis labios y bebí la muerte en el manantial de su vena abierta. Su sangre tenía el gustor acre y salobre de una ola, era amarga y pulposa, como una flor china de talictro (Muñoz, 1908: 109-111).

ideal adquiere ya validez estética. No se precisa así del componente espiritualista que tradicionalmente aporta la figura del Bautista, sino que el santo queda ahora reducido a oscuro miembro muerto, prestigiándose en el afán cromático de la composición las gotas carmesíes que cierran el poema. En este punto podría existir una relación más profunda entre la poesía de Casal y la versión del mito de Salomé presentada por Huysmans. Para Oscar Montero, ambas obras presentan la “fragmentación de la imagen” (1993: 127-130), que se percibe plásticamente en el cubano por medio de esa lluvia de sangre en “gotas carmesíes” y en el francés en la recurrencia a la multitud de mitologías. Este ambiente sincrético podría recubrir un cuerpo ya vaciado de cualquier significación religiosa: así se explica la “rehabilitación del mito” del orientalismo (Litvak, 1986: 18), como respuesta a la “crisis de la imagen” (Montero, 1993: 130) de un mundo secularizado que necesita nuevos ídolos (Calinescu, 2003: 75-76): tanto en Huysmans como en Casal y en otros muchos autores, la *mujer fatal* artificial⁴⁶⁰.

El orientalismo seguirá imperando en posteriores revisiones del mito de Salomé en Hispanoamérica, como se evidencia en “Las dos cabezas” (*Ritos*, 1899) de Guillermo Valencia. En este tríptico⁴⁶¹ (cuyo título aportaba la unidad del poema al enmarcarse en torno a dos decapitaciones, de Holofernes y del Bautista, respectivamente), el poeta colombiano flanqueaba dos sonetos dedicados a Salomé (“antítesis”) con dos secciones: una “tesis” representada por “Judith y Holofernes” y una “síntesis” poemática final, con el título de “La palabra de Dios”. Desde la misma disposición de los poemas en el tríptico marco puede apreciarse las diferencias con respecto a su antecesor en la revisión orientalista. En esta ocasión, el colombiano no parte tanto del estatismo parnasiano tan caro a Casal, sino que, explicitando el componente simbólico de *Nieve*, Valencia partía expresamente de una valoración moral de la danzarina.

Esta voluntad moralizante se aprecia directamente en la mencionada estructura del tríptico. Así, situando los poemas de Salomé en el centro, antecede dos sonetos sobre Judith y cierra con un soneto (“síntesis”) que, como si de un texto escolástico se tratase,

⁴⁶⁰ En un espacio orientalista de fantasmagorías, refugio del vacío moderno, se ubica la acción de *El Monstruo* de Hoyos y Vinent: “La vida se desliza en una vacuidad absoluta... [...] Dios se ha ido, y vivimos como en un país de magia, donde todas las cosas tienen un misterio que no entiendo... *Ella...*” (2009: 173).

⁴⁶¹ La anunciada indefinición de fronteras genéricas durante el Modernismo se comprueba en la tradición del tríptico en la representación poética del mito de Salomé. Así, la hebrea no solo pasea por diferentes artes, sino que lo hace simultáneamente, facilitando que los soportes artísticos se mezclen y se produzcan transvases formales, como la utilización en poesía de la organización pictórica del tríptico. Entre los poetas modernistas que dedican trípticos a Salomé se encuentran estos poemas de Guillermo Valencia recogidos en *Ritos* (1899), los de Villaespesa pertenecientes a *Torre de marfil* (1911), los de Ramón Goy de Silva (*Nuevo Mundo*, 1914, año XXI, n.1065), o los de los mexicanos José D. Frías (*Pegaso*, 4, 29 de marzo de 1917) y Rafael López (*Poesías*, 1941). Todos ellos serán analizados en próximos apartados.

explica la doctrina poetizada (“La palabra de Dios”). En este sentido, todo el poema gira en torno al mensaje que se quiere ofrecer al lector, anunciado ya desde la cita inicial del *Eclesiastés*: “Omnis plaga tristitia cordis est et omnis malitia, nequitia mulieris” (Valencia, 1955: 151). Convendría completar este pasaje bíblico, en base a su función motriz a lo largo de todo el tríptico:

¡Cualquier herida, menos la del corazón!
¡Cualquier maldad, menos la de la mujer!
[...]
Toda malicia es poca comparada con la de la mujer;
¡que la suerte del pecador caiga sobre ella!
[...]
No te dejes seducir por la belleza de una mujer;
no te apasionen por una mujer.
[...]
Por la mujer empezó el pecado,
y por su culpa todos morimos
(*Eclesiastés* 25, 13-24).

Se realizaba así una declaración de intenciones desde esta suerte de frontispicio; la nueva versión mítica partiría del antifeminismo bíblico (la mujer representa el origen del pecado) tan divulgado por la patrística⁴⁶² y que, a su manera, también el mito de Salomé en su versión decadentista recogería. Al abordar “Las dos cabezas”, Guillermo Valencia estaba altamente familiarizado con las letras europeas decimonónicas y de Fin de Siglo, habiendo traducido a autores de la talla de Mallarmé, Flaubert o Wilde⁴⁶³, trascendentales todos en la consolidación del mito literario. Precisamente, el poeta colombiano llegaría a conocer personalmente al autor de *Salome* en su viaje parisino de 1900, en una velada en el Café Kalisaya a la que también asistirían Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío⁴⁶⁴ (Echeverri Mejía, 1965: 70-71).

⁴⁶² V. §2.1.4.

⁴⁶³ Resulta necesario hacer hincapié sobre la magna labor traductora de Guillermo Valencia, como ya hacía Sonja Karsen (1985: 349-361) y, en lo referente a las versiones de poesía china incluidas en *Catay* (1929), también Bejarano (2008: 13-32). El grueso de la actividad traductológica del colombiano sería recogida por Sanín Cano en su edición de las *Obras poéticas completas* de Valencia (1955: 163-250, 735-870). Entre los autores que más competen a nuestro estudio, destacan las traducciones de Heine (“María Antonieta”), Gautier (“El arte”), Baudelaire (“El albatros”, “Los gatos”), Samain (“Hay tardes de misterio”), Flaubert (“Los caballos de Herodes”), Mallarmé (“Aparición” y “Brisa Marina”), Oscar Wilde (“Balada de la cárcel de Reading”), Eugenio de Castro (“Nocturno”, “Amor verdadero”) o D’Annunzio (“Mujeres”, “Un sueño”).

⁴⁶⁴ Echeverri Mejía recoge el relato del propio Valencia: “Por junio de 1900 acepté en París una cita de Enrique Gómez Carrillo para concurrir, el mismo día, en punto de las tres, al café Kalisaya. [...] Introducido por un amigo al pequeño salón reservado, me hallé de súbito ante una serie de mesitas unidas, a cuya cabecera estaba sentado Oscar Wilde. Le reconocí al verlo, pues su parecido con los retratos excluía toda vacilación. Presentado por Gómez Carrillo como un ‘nuevo poeta hispanoamericano’, tomé asiento entre Rubén Darío y Manuel Díez Rodríguez. [...] Vestía Wilde un terno gris plomizo, de corte esmerado y nada llamativo. Parecióme satisfecho escuchando las paradojas de Lajeunesse, crítico vivaz y penetrante. A menudo terciaba Carrillo en forma chispeante y desenvuelta; Wilde sonreía y aprobaba con el gesto. Me pareció melancólico y empeñado en disimular con una sonrisa poco espontánea su tragedia interior” (cit.

Asumida una tradición mítica de tal recorrido, Valencia no puede sino declarar directamente el relieve de la princesa bíblica; ella ejercerá, al igual que en Casal, el protagonismo en el episodio de la decapitación del Bautista, quedando Herodías definitivamente relegada (incluso desaparecida) del esquema mítico-actancial:

Con un aire maligno de mujer y serpiente,
cruza en rápidos giros Salomé la gitana
al compás de los crótalos. De su carne lozana
vuela equívoco aroma que satura el ambiente.

Danza todas las danzas que ha tejido el Oriente:
las que prenden hogueras en la sangre liviana
y a las plantas deshojan de la déspota humana
o la flor de la vida, o la flor de la mente
(Valencia, 1955: 153).

Pese a que, al igual que Casal, Valencia sitúa el anclaje compositivo sobre el motivo de la danza, las diferencias con el poeta cubano resultan manifiestas. En esta ocasión, la alegoría se explicita: saliendo del simbólico palacio a la superficie, se pone de relieve la naturaleza perversa de la feminidad (“aire maligno”) en base a la tradicional asimilación con la serpiente (Litvak, 1979: 41-43), animal maldito desde el *Génesis*. Por otra parte, se rompe con el estatismo de Casal, prestigiándose ahora la figura de la danzarina, cuyo baile inunda el poema con movimientos desenfrenados (“cruza en rápidos giros”), así como sus efectos en el ambiente y en los espectadores encendidos de deseo: “de su carne lozana/ vuela equívoco aroma que satura el ambiente/ [...] danzas que [...] prenden hogueras en la sangre liviana”. De esta forma, Valencia rompe el estatismo casaliano a través del dinamismo del baile; se renuncia además al simbolismo del loto, pero se amplifica el orientalismo sexualizado por medio del *andalucismo* ambiguo (Litvak, 1986: 60-61; Ybarra Satrústegui, 2013) de la figura (“Salomé la gitana”), que podría recordar a la exotista Salomé de Regnault [Fig. 9]. Andalucía representará (desde Gautier en su *Voyage en Espagne* de 1843, Merimée con *Carmen* en 1845 o las visiones orientalistas de Zorrilla o el Duque de Rivas⁴⁶⁵) una suerte de paraíso deseado, un espacio escondido,

por Echeverri Mejía, 1965: 70). Poco después de este encuentro, Valencia enviaría a Wilde un ejemplar de *Ritos*, al cual contestaría el irlandés con una edición bilingüe de *Ballad of Reading Gaol*, con la dedicatoria “To Mr. Valencia, Oscar Wilde, 1900” (Echeverri Mejía, 1965: 71).

⁴⁶⁵ La bella gitana protagonista de *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée tendrá un particular éxito en la formación de la *mujer fatal* orientalista en el Modernismo hispánico. Aparte de esta figuración del mito de Salomé en Guillermo Valencia, podrían citarse casos de reflejos directos del hipotexto francés en la obra de Manuel Machado y su soneto subtítulo “Carmencita” (suerte de écfrasis del óleo homónimo de John Singer Sargent de 1890) (Machado, 1993: 195) y en la poesía de Francisco Villaespesa (“Carmen, la cigarrera”, *Panderetas sevillanas*, 1927). Por su parte, José Zorrilla, bebiendo sobre todo de *Les orientales* (1829) de Victor Hugo (Morros, 2017: 73-74) y de la moda del romancero morisco (Eugenio de Ochoa había editado ya en 1810 su *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, moriscos y*

construido como rechazo al sistema de valores burgués (1986: 16-17, 60-61). En Valencia el deseo en este espacio exotista se declara más que se sugiere: por un lado, a través del ríjoso Tetrarca; por otro, mediante la propia voz de Salomé, que expresa directamente su voluntad:

Inyectados los ojos, con la faz amarilla,
el caduco Tetrarca se lanzó de su silla
tras la hermosa, gimiendo con febril arrebató:

‘Por la miel de tus besos te daré Tiberiades’,
y ella dícele ‘En cambio de tus muertas ciudades,
dame a ver la cabeza del Esenio en un plato’

(Valencia, 1955: 153).

El dramatismo inunda así la composición (Schulman, 1976: 77), llegando a trasladarse al poema el diálogo entre el Herodes y Salomé que ambos personajes mantenían en la tragedia de Oscar Wilde⁴⁶⁶. Frente al silencio de ídolo de la figura de Casal, la princesa hebrea de Valencia exige la cabeza decapitada, afianzándose así la autonomía criminal de la *mujer fatal* a través de uno de los motivos centrales del mito.

El siguiente soneto del tríptico dedicado al mito de Salomé se centrará sobre la muerte del Bautista. Nuevamente, a diferencia del estatismo de Casal y su delectación en la plasticidad de momentos concretos, Valencia acoge un mayor dramatismo al describir con detalle la acción de la decapitación:

Como viento que cierra con raquíico arbusto,
en el viejo magnate la pasión se desata,
y al guiñar de los ojos, el esclavo que mata
apercibe el acero con su brazo robusto.

Y hubo grave silencio cuando el cuello del Justo,
suelto en cálido arroyo de fugaz escarlata,
ofrecieron a Antipas en el plato de plata
que él tendió a la sirena con medroso disgusto
(1955: 153).

otros), contribuirá no poco a divulgar una visión romantizada del “Oriente Andalúz” en el siglo XIX hispánico, tanto en composiciones extensas como *Granada. Poema oriental* (1852) (Navas Ruiz, 2000: 245-246) como en poemas breves (Zorrilla, 2017: 190-192, 215-217). El influjo de Zorrilla calará profundamente en Villaespesa (*El Alcázar de las perlas*, 1911). No obstante, convendría mencionar también cómo antes de Zorrilla predominaban ya las estampas costumbristas andaluzas, como las que abren el espacio sevillano popularista de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), o el ambiente arábigo-andalúz de *El moro expósito* (1834) del Duque de Rivas. Este andalucismo resultará recreado a su manera también en “La gitanilla” (*Prosas Profanas*, 1896) de Rubén Darío, suerte de resignificación de la obra cervantina: “Maravillosamente danzaba. Los diamantes / negros de sus pupilas vertían su destello; / era bello su rostro, era un rostro tan bello / como el de las gitanas de don Miguel de Cervantes” (2009: 85).

⁴⁶⁶ En la *Salome* (1893) de Wilde se ofrece el diálogo entre el Tetrarca y Salomé que dará lugar a la petición directa de la cabeza cortada, uno de los motivos centrales del mito finisecular: “SALOMÉ: Quiero que me traigan ahora mismo en una bandeja de plata [...] la cabeza de Yokanaán. [...] HERODES: [...] Te suplico, Salomé, que me pidas otra cosa. Pídeme la mitad de mi reino, y te la daré. Pero no me pidas lo que me has pedido (Wilde, 2013: 118-121).

Como en Casal, el poema describe el deseo enfebrecido de Herodes (“raqúitico arbusto” azotado por el viento de la pasión), que accede finalmente a la petición de Salomé. Sin embargo, la variante de Valencia se deleita en la descripción de la decapitación y sus efectos (“grave silencio”, “medroso disgusto” del Tetrarca). La sangrienta escena subsiguiente dará paso a una de las mayores innovaciones mitémicas de esta versión, marcando de nuevo distancias con su antecedente:

Una lumbre que viene de lejano infinito
da a las sienes del mártir y a su labio marchito
la blancura llorosa de cansado lucero.

Y -del mar de la muerte melancólica espuma-
la cabeza sin sangre del Esenio se esfuma
en las nubes de mirra de sutil pebetero
(1955: 153-154).

Frente a la corrupción del miembro muerto (opuesto a la perfección de lo artificial), del que solamente queda un reguero de sangre en Casal, Valencia se inscribe de forma más íntima en el imaginario de santidad del profeta de la tradición cristiana. Así, pese a partir del hipotexto pictórico de *L'Apparition* de Moreau, en donde la cabeza se alza del suelo rodeada de un nimbo [Fig. 11], la versión de Valencia se completa con la fuente “historicista” de Flaubert, ampliando el motivo del recogimiento de la cabeza cortada transformada en reliquia⁴⁶⁷ y su ascensión celestial. Se completa así el motivo de la decapitación con el de la “transubstanciación” y “divinización” del mártir (Schulman, 1976: 79).

Esta lectura en clave cristiana del martirio del Bautista y las implicaciones perversas de Salomé no ha de entenderse sin embargo como mensaje evangelizador, sino que ha de observarse en el contexto de la poética modernista valenciana. En primer lugar, ha de situarse a esta Salomé en la tradición de *fatales* a la que pertenecen textos como los de Mallarmé o Casal; esta feminidad resulta perversa en tanto que opuesta a la humanidad y virtudes que podría presentar el mencionado “ángel del hogar”⁴⁶⁸ (Auerbach, 1982: 66-

⁴⁶⁷ El relato de Flaubert “Hérodias” culmina con el recogimiento de la cabeza del Bautista por los seguidores del profeta. Existe aquí un antecedente al tratamiento valenciano de la cabeza como reliquia, sin llegar desarrollarse en Flaubert totalmente esta imagen de santidad por medio de sutiles ironías (la cabeza asimilada a los restos del festín o el excesivo peso del miembro cercenado, que obliga a los personajes a turnarse el peso): “Después les mostró el objeto lúgubre, sobre la bandeja, entre los restos del festín. Uno de los hombres le dijo: -;Consuélate! ;Ha descendido de entre los muertos a anunciar a Cristo! [...] Y los tres, después de coger la cabeza de Yaokanán, se pusieron en camino de Galilea. Como era muy pesada, se turnaban para portarla” (Flaubert, 2010a: 119).

⁴⁶⁸ Con una potente imagen del “ángel del hogar” (resumen de la pasividad exigida a la mujer frente a la acción masculina, identificada mediante la contraposición entre las imágenes de la paloma y el león) termina “A Gloria”, de Salvador Díaz Mirón: “;Confórmate, mujer! ;Hemos venido / a este valle de

70; Aldaraca, 1992: 43-63; Gilbert y Gubar, 1998: 39-41; Correa Ramón, 2006: 221; Castro Zapata, 2011: 169-184; Zweig, 2014: 112), pero al mismo tiempo, puede ejercer como clave de acceso al Ideal anhelado. Ello se aprecia asimismo en la relectura valenciana del mito de Pigmalión:

En líbico marfil tallas tu sueño
de amor, la ninfa que tu ser exalta,
y entre labios de olímpico diseño
flores de perla tu buril esmalta.

[...]

Atiende el cielo tu clamor. ‘Resurge’,
Apolo clama; la beldad esquiva
Tórnase carne y a la vida surge;

la besas bajo el ático plafondo,
y entre la red de su pestaña viva
hallas lo Azul sin límite ni fondo...
(Valencia, 1955: 101).

Así, a través de la exquisitez formal (“flores de perla tu buril esmalta”) puede accederse al Ideal (“en líbico marfil tallas tu sueño”). Sin embargo, en Valencia, la feminidad ideal no viene representada únicamente por una pureza fría, sino que se torna “carne y la vida surge”, hallándose así la perfección (“lo Azul sin límite ni fondo”)⁴⁶⁹ y asumiéndose en última instancia el binomio carne-vida/pureza⁴⁷⁰.

Guillermo Valencia concebirá así su Salomé como paradigma de la mencionada dicotomía ideal, y, por ello, representará la feminidad el vehículo de expresión para el poeta: “vas -manso cantor de lo divino- / asido al brazo mórbido de Helena” (Valencia, 1955: 100). El autor colombiano se servirá aquí de la imagen del *vate* o “elegido” heredera de Carlyle y del Romanticismo (Sebold, 1983: 182; Jade, 1986: 97-118) que impregnará

lágrimas que abate, / tú, como paloma, para el nido, / y yo, como león, para el combate!” (Díaz Mirón, 1997: 314). Tampoco pudo escapar la primera poesía de Delmira Agustini de estas polaridades femeninas, reivindicando la figuración del “ángel del hogar”: “Frente a la Venus clásica de Milo / sueño una estatua de mujer muy fea / oponiendo al desnudo de la dea / luz de virtudes y montañas de hilo” (2012: 108). V. nota 274.

⁴⁶⁹ El azul ha sido tradicionalmente interpretado como el color del ensueño y del ideal (Schulman, 1968: 164) a través de una profunda tradición simbólica que se remonta al Parnaso y al Simbolismo francés, llegando hasta la obra de José Martí, punto a partir del cual se afianzará su código simbólico en todo el Modernismo (Schulman, 1968: 115-132). Ejemplo de este simbolismo del azul se encuentra, además de en el paradigmático *Azul...* (1888) dariano, en composiciones de Julián del Casal como “¡O altitud!”: “Joven, desde el azul de tu idealismo, / viste al cieno bajar tus ilusiones, / como se ve en bandadas a lo alciones / caer ensangrentados al abismo” (Casal, 2001: 196).

⁴⁷⁰ Este binomio tan problemático (no solo en lo que concierne a la búsqueda de un ideal estético, sino también en relación con la renuncia a la realidad por parte del Modernismo) aparece también en “Esquivez”, de Julián del Casal: “Ansia de perfección mi ser consume, / aunque me rindo en lodazal infecto, / como al hallar un lirio sin perfume / desfallece entre abrojos el insecto” (2001: 215).

todo el Modernismo⁴⁷¹, asumiendo su labor originaria de “reivindicación del ideal espiritual [...] por el bien de la sociedad” (Picon Garfield y Schulman, 1984: 61-62) a la que se uniría el mito de Salomé: “Como depositaria de la sensualidad malsana, la mujer realiza la ‘honorable’ labor de guiar al místico poeta en su aventura literaria” (Báez Rivera, 2004: 122). Esta función trascendental de la feminidad que acompaña al poeta intérprete de la realidad no impedirá su condena en el soneto final del tríptico (“síntesis”), que se hace eco, como reza el título, de “La palabra de Dios”:

Cuando vio mi poema Jonatás el Rabino
(el espíritu y la carne de la bíblica ciencia),
con la risa en los labios me explicó la sentencia
que soltó la Paloma sobre el Texto divino.

‘Nunca pruebes -me dijo- del licor femenino,
que es licor de mandrágoras y destila demencia;
si lo bebes, al punto morirá tu conciencia,
volarán tus canciones, errarás el camino’.

Y agregó: ‘Lo que ahora vas a oír no te asombre:
la mujer es el viejo enemigo del hombre;
sus cabellos de llama son cometas de espanto.

Ella libra la tierra del amante vicioso,
y ella calma la angustia de su sed de reposo
con el jugo que vierten las heridas del santo
(Valencia, 1955: 155).

⁴⁷¹ Los ecos del vate romántico se desarrollan en el Modernismo Hispanoamericano, en ejemplos como “Non omnis moriar” de Gutiérrez Nájera: “Todo lo que medroso oculta el hombre / se escapará, vibrante, del poeta, / en áureo ritmo de oración secreta / que invoque en cada cláusula tu nombre. // [...] Y porque alzo en tu recuerdo notas / del coro universal, vívido y almo; / y porque brillan lágrimas ignotas/ en el amargo cáliz de mi salmo; // porque existe la Santa Poesía / y en ella irradas tú, mientras disperso/ átomo de mi ser esconda el verso / ;no moriré del todo, amiga mía! (1998: 249-250). Paradigmático en este sentido resultan asimismo los versos de José Asunción Silva en “Ars”: “El verso es vaso santo. Poned en él tan solo / un pensamiento puro, / en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes / como burbujas de oro de un viejo vino oscuro” (2006: 208). Sobre ello habló también el hondureño Juan Ramón Molina: “El poeta moderno no debe ser una especie de juglar, sino un gran silencioso y un gran desdeñoso, para quien el arte sea una cosa hierática y la poesía una religión suprema. Su Pegaso no parecerá caballo de circo, ni pacerá en la plaza pública, sino que ha de ser un bello monstruo para devorar cielos y comer estrellas. Porque el poeta de hoy es el vidente de antes, misterioso y taciturno, atisbando los movimientos de su siglo, siempre un poco lejos de la multitud” (cit. por Heliodoro Valle, 1960: 247). También poetizó sobre ello Darío: “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” (Jrade, 1986: 107); el poema de Brenes Mesén “El Poeta” (*Los dioses vuelven*, 1928): “Artista, el tuyo es un extraño mundo. / De un solo impulso te remontas / a la visión del alma de las cosas. / [...] Tu genio es de esencia divina; / tu corazón palpita en el pulso / de los siete elementos del Cosmos, / y por eso tú sientes más hondo / que cuantos no son de tu stirpe. [...]” (1964a: 76) o Delmira Agustini en “Ave de Luz”: “Existe un ave extraña de vuelo inconcebible, / de regias esbelteces, de olímpica actitud; / sus alas al batirse desflecan resplandores / sus ojos insondables son piélagos de luz!” (2012: 152). En el fondo de estas concepciones se hallaba el “esteticismo moral” (Rodríguez y Salvador, 1986: 32-33); en palabras de Brenes Mesén, “la belleza es tan hermosa como la verdad” (cit. por Heliodoro Valle, 1960: 248).

Asumiendo otro de los motivos del mito bíblico finisecular (insultos del Bautista a Herodías y Salomé en las versiones de Flaubert, Massenet y Wilde⁴⁷²), el profeta cambia su apariencia (del Bautista a Jonatás el Rabino) para arrojar de nuevo sus imprecaciones a la feminidad perversa. De esta forma, acogiendo y explicitando la misoginia tradicional del mito patente en la tradición finisecular europea y también en Casal⁴⁷³ (“Nunca pruebes [...] del licor femenino / [...]errarás el camino// “la mujer es el viejo enemigo del hombre”), se poetizaba una parte predilecta del imaginario modernista a través del altavoz de la voz poética-profética. Con ello, continuaban desarrollándose otros de los atributos físicos típicos de la maldad femenina⁴⁷⁴; entre ellos, el poderoso cabello, en una imagen (“cabellos de llama”- “cometas de espanto”) que podría recordar a la prolija iconografía de la cabellera medusea amenazante (Bornay, 2010: 77) que culminaría en Aubrey Beardsley y posteriormente en Edvard Munch⁴⁷⁵.

El poema culminará semejante concentración intertextual con el desarrollo encubierto del motivo del beso necrófilo a la cabeza cortada del santo, como se aprecia en el último verso: “y ella calma la angustia de su sed de reposo / con el jugo que vierten las heridas del santo” (Valencia, 1955: 155). Con esta figuración de la Salomé vampira (Morales Peco, 2008: 292), Valencia se aproximaba directamente al hipotexto de la heroína de Oscar Wilde y su monólogo final dirigido a la cabeza muerta:

⁴⁷² Los anatemas del Bautista a Herodías y Salomé, reprochando a ambas su conducta indecorosa, representan un motivo más en el mito finisecular. Así puede apreciarse en Flaubert: “¡El castigo ya está en tu incesto! ¡Dios te mortifica con la esterilidad del mulo! [...] ¡Ah, eres tú, Jezabel! ¡Tú le has robado el corazón con el crujido de tu calzado! Relinchabas como una yegua. [...] ¡y faltarán guijarros para lapidar a la adúltera! (Flaubert, 2010a: 104-105). Sobre el hipotexto flaubertiano se construirá el libreto de la *Hérodiade* de Massenet: “Tremble, me dit-il, tremble Jézabel ! / Que de fléaux sont ton ouvrage ! / Il faut en rendre compte au ciel ! / Va, la colère du prophète / A fait appel aux nations ; / Bientôt tu courberas la tête / Devant leurs malédictions !” (Milliet y Grémont, 1998: 83). Por su parte, Wilde retomará el discurso condenatorio del Bautista hacia las mujeres de la obra, aumentando su tono lapidario por medio de referencias apocalípticas (*Apocalipsis* 17, 3-6): “¡Atrás, hija de Babilonia! ¡No te acerques al elegido del Señor! Tu madre ha colmado la tierra con el vino de sus iniquidades, y el grito de sus pecados ha llegado a los oídos de Dios. [...] Por la mujer entró el mal en el mundo. No me hables. No quiero escucharte. Solo escucho las palabras del Señor Dios” (Wilde, 2013: 77 y 79).

⁴⁷³ La misoginia que encubre el ideal de Belleza esteticista de Casal resunta manifiesto en “A la castidad”: “Yo no amo a la mujer, porque en su seno / dura el amor lo que en la rama el fruto, / y mi alma vistió de eterno luto / y en mi cuerpo infiltró cruel veneno. // Ni con voz de ángel o lenguaje obsceno / logra en mí enardecer al torpe bruto, / que si le rinde varonil tributo / agoniza al instante de odio lleno” (2001: 145).

⁴⁷⁴ Bornay sintetiza los rasgos usuales de la *mujer fatal* en el Fin de Siglo; muchos de ellos irán asimilándose a las distintas figuraciones de Salomé: “Sobre la apariencia física de esta mujer, [...] hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone el acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones (2016: 114-115).

⁴⁷⁵ V. así como §2.2.2.

¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre? Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre... Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca (2013: 134).

Sin embargo, y como ya se adelantaba, Valencia reescribe finalmente la tradición mítica traspasando la protagónica perversidad femenina a través de la glorificación del santo y su ascensión a las alturas con la que se cierra el soneto segundo de “Salomé y Joakanaan” (1955: 154). Así, pese al contenido misógino del poema que cierra “Las dos cabezas”, no se concluye, a diferencia de la versión wildeana, con el motivo del castigo a la mujer de sexualidad desviada (Foucault, 1991: 9-10; Dottin-Orsini, 1993: 153), sino con la glorificación del hombre santo. Frente a otras figuras ejemplares valencianas como Palemón el Estilita (Valencia, 1955: 116-119), aquí el Bien y el rechazo al cuerpo⁴⁷⁶ triunfará sobre la tentación.

3.2.2. FRANCISCO VILLAESPESA Y RAMÓN GOY DE SILVA

El itinerario poético-pictórico que Julián del Casal desarrolla en “Mi museo ideal” era retomado a su manera por Guillermo Valencia. Inscritos en el horizonte orientalista, y entendiendo ambos la labor poética en su función trascendente y superadora de la realidad⁴⁷⁷, supieron desarrollar a través del mito de Salomé nuevas propuestas estéticas. Para ello, partían de una tradición mítica altamente codificada a través de las obras de los parnasianos, Mallarmé, Flaubert, Moreau, Huysmans y de autores adyacentes a las tendencias decadentistas como Baudelaire. Semejantes antecedentes hipotextuales continuarían gozando de prestigio en el Modernismo español, asumidos por autores como Francisco Villaespesa. Ciertamente, en sus ansias de renovación, el poeta almeriense había de impulsar definitivamente la poesía española hacia las tendencias finiseculares

⁴⁷⁶ Valencia también entronca con la tradición mítica de la Salomé finisecular en los testimonios ya analizados de Mallarmé y Casal en la defensa de la pureza inmaculada de lo femenino, aunque, ciertamente, la propuesta del colombiano en “Voz muda” se desborda en una visión panteísta poco frecuente en sus modelos: “Lo inviolado es albura; virginal idioma / do son cifras el ala de la esquivia paloma / y el oriente opalino de las perlas del mar; / donde riman los cisnes de mullido plumaje / con las nieves del monte, con la espuma salvaje, / y las gasas del alba con el fresco azahar... // Oye, pálida virgen, la de negras pupilas, / que en las horas rosadas de las tardes tranquilas / melancólica observas la caída del sol, / si a las hojas sin letras sus misterios arrancas, / hallarás en el fondo de las páginas blancas / la tristeza infinita de plomizo arbol” (Valencia, 1955: 66).

⁴⁷⁷ Existe en “Leyendo a Silva” una suerte de manifiesto de la poética valenciana, donde se declara la función del poeta, intérprete de la realidad y en contacto con lo trascendente: “[...] oír los mudos ecos que pueblan los santuarios, / amar las hostias blancas; amar los incensarios // (poetas que diluyen en el espacio inmenso / sus ritmos perfumados de vagaroso incienso); // [...] tener la frente en llamas y los pies entre el lodo; / querer sentirlo, verlo y adivinarlo todo: // eso fuiste, ¡oh poeta! Los labios de tu herida/ blasfeman de los hombres, blasfeman de la vida, // modulan el gemido de las desesperanzas, / ¡oh místico sediento que en el raudal te lanzas!” (Valencia, 1955: 45-46).

europas, acompasándolo con el Modernismo hispanoamericano⁴⁷⁸ (Sánchez Trigueros, 1974; Jiménez, 1981: 77-78; Gullón, 1990: 254-255; Andújar Almansa y López Bretones, 2004). Así, cuando en 1911 el autor almeriense publicaba su “Tríptico de Salomé” (*Torre de marfil*), las diferentes versiones del mito finisecular se habían divulgado en gran manera, encontrándose el poeta con una larga tradición europea a la que podían ya agregarse versiones más tardías como la de Eugénio de Castro y las estudiadas variantes hispanoamericanas de Casal y Valencia.

Además de la recepción y divulgación de las fuentes europeas e hispanoamericanas, sobre todo a través de las traducciones y publicaciones periódicas comandadas por el almeriense⁴⁷⁹, producía Villaespesa una asimilación de los hipotextos mediante la propia actividad mitopoética. Cabe entenderse así la nueva variante del mito finisecular en el “Tríptico de Salomé” como apropiación de la estructura poética tripartita practicada ya por Valencia. Sin embargo, Villaespesa simplifica el aliento temático generalizador del colombiano (cada panel del tríptico se dedicaba respectivamente a Judith, Salomé y a “la palabra divina”) hacia la concreción poética en la historia de la danzarina. Sin embargo, a diferencia de la concentración de motivos por parte de Casal y Valencia, Villaespesa expandía el contenido poético en sendos sonetos en alejandrinos⁴⁸⁰, dedicando cada uno de ellos a un personaje: a Herodías el primero, el segundo a

⁴⁷⁸ Se considera fundamental para el Modernismo español el impulso divulgador de las diversas tendencias europeas en las revistas de Villaespesa, aunque ha de notarse cómo la labor del almeriense contó con notables empresas precedentes, como las traducciones de poesía extranjera publicadas en *La Diana* (1882-1884) de Manuel Reina o las más desconocidas traducciones de José de Siles (Ocampos Palomar, 2017).

⁴⁷⁹ Junto a la divulgación de las tendencias finiseculares europeas y del Modernismo hispanoamericano a través de sus revistas (Gottlieb, 1995; Andújar Almansa, 2001: 130), Villaespesa tradujo a multitud de autores extranjeros, como D’Annunzio (“La Gioconda”, *La Novela Teatral*, II, 28, Madrid, 24 de junio de 1917) o Eugénio de Castro (adaptación de *El Rey Galaor*, Barcelona, Cisne, 1912; traducción de *Salomé y otros poemas*, Madrid: Imprenta artística de Sáez Hermanos, 1914). Concretamente, el contacto entre el almeriense y el portugués resultará intenso, encontrándose correspondencia entre ambos desde fecha temprana. Así, en 1902 se dirigía Villaespesa a Castro expresándole su admiración y rogándole su autorización para publicar su traducción de *Salomé e outros poemas*, sobre la que dice luego trabajar en una carta de septiembre del mismo año (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 154 y 174). Unos meses antes, Villaespesa se dirigía a Castro en los siguientes términos: “Su personalidad me es sumamente simpática por coincidir con ella mi temperamento. Vd. hizo en Portugal hace diez años lo que Darío y yo estamos ahora operando en las letras castellanas. Gracias a su genio, la poesía portuguesa tiene hoy cierto perfume de delicadeza, de suavidad, de algo alado y sutil, que nosotros intentamos darle hoy al idioma de Cervantes” (2007: 149).

⁴⁸⁰ Ya Valencia elegía el soneto en alejandrinos en el analizado “Las dos cabezas”. Sin embargo, Villaespesa parece dar un paso más en sus ansias de experimentación; en términos formales y temáticos se remonta a Valencia, con el que tuvo contacto (Andújar Almansa, 2001: 140-141), publicando en sus revistas “Las dos cabezas” (*Revista Latina*, II, 5, 29 de febrero de 1908) y llegando a dedicar al colombiano composiciones como “Histórica” (Villaespesa, 1954: 184). Sin embargo, frente a las clásicas rimas abrazadas del soneto de Valencia “Salomé y Joakanann” (ABBA ABBA), Villaespesa opone la menos usual rima cruzada, de ascendencia francesa (ABAB ABAB) (Quilis, 2013: 140).

Johanán⁴⁸¹ y el tercero a Salomé. Se abre así el tríptico por la figura de la madre de la danzarina, adoptándose el hipotexto de Flaubert, donde se exaltaba el poder de la mujer de Herodes:

En tanto que el silencio la voz de un arpa alegre
y el tetrarca en su trono, con las miradas fijas
en el humo acaricia la larga barba negra
con sus pálidos dedos de sortijas,

tiembla bajo la túnica de púrpura bordada
de esmeraldas y perlas, con lascivo temblor
la carne de Herodías, ungida y macerada
por las manos más sabias y expertas del amor
(Villaespesa, 1954: 782).

Comienza así el poema no por la figura femenina protagonista del mito finisecular, sino a partir de la delimitación del espacio orientalista, construido con los moldes de la tradición mítica. Concretamente, a través de los intertextos mediadores de Huysmans y Casal, Villaespesa propicia una nueva écfrasis de las pinturas de Moreau: el óleo *Salomé dansant devant Hérode* y la acuarela *L'Apparition* [Fig.11]. Como en los casos anteriores, funciona el procedimiento ecfástico en base a su intrínseca intermedialidad, entre la representación verbal y de la imagen plástica y la posterior resignificación (Pimentel, 2003: 208) o “interpretación subjetiva” (Eigeldinger, 1984: 207). Para ello, el poeta introduce novedades; huyendo de la frontalidad casaliana, se apoya en las imágenes de la danzarina de Casal, asimilándolas ahora a Herodías: “Delante de él, con veste de brocado / estrellada de ardiente pedrería, / al dulce son del bandolín sonoro” (Casal, 2001: 122). Al mismo tiempo, entremezcla Villaespesa las referencias a las dos obras plásticas de base: en ambas pinturas se aprecia el instrumento de cuerda (“bandolín sonoro” en Casal, “arpa” en Villaespesa) y el humo del pebetero que inunda el ambiente que preside el hierático Tetrarca, pero solo en el óleo se desarrolla la danza de Salomé, mientras su madre se sitúa sentada tras la hija, casi oculta. Así, Villaespesa “resignifica”, extrae a Herodías del oscuro espacio que le había otorgado Moreau, situando en primer plano su cuerpo, que se unge y enjoya siguiendo a Casal y la tradición parnasiana y simbolista, preparándose para el sangriento sacrificio subsiguiente.

⁴⁸¹ Sobre la constante vacilación gráfica del nombre hebreo de Juan el Bautista en las diversas variantes míticas, nótese las citadas palabras del políglota Cansinos Assens: “La genuina forma hebrea del nombre del Precursor es, según puede verse en el texto hebraico del evangelio de San Mateo, la de Yohanán (pronúnciese Yojanan). De Yohanán formaron los griegos Johannes. El latín conservó esta forma y nuestro romance la modificó en la de Juan” (1919a: 98). De esta forma, el “Johanán” de Villaespesa resultaría una evolución del griego “Johannes”.

Frente a la ausente Herodías decadentista (empoderada la Salomé *fatal* a partir de la variante mítica de Huysmans) y desde la herencia icónica casaliana, Villaespesa reivindica el papel de la madre de Salomé en la decapitación del Bautista. Se construye así esta nueva versión a partir del hipotexto de Flaubert, pero se produce una nueva reescritura: frente a las ansias de poder de la mujer de Herodes en el relato francés, el poeta prestigia el goce de Herodías ante el sufrimiento del profeta:

Sonríe de lujuria en su lúbrico encierro
mientras liban silencios colmenas de canciones
y serpientes de aromas los pebeteros dan,

porque sueña que arrojan a la jaula de hierro
donde rugen de hambre sus líbricos leones
el desnudo y sangriento cadáver de Johanán
(Villaespesa, 1954: 782).

De esta forma, se retoma el motivo del odio y la venganza de Herodías por los anatemas que profiere el Bautista sobre lo ilícito de su unión con Herodes. Se introducía así Villaespesa en la tradición mítica desde los orígenes bíblicos (pasando luego por Flaubert y Wilde)⁴⁸², superados por la tradición decadentista en el predominio actancial de Salomé sobre su madre. Villaespesa resignificaba sin embargo los hipertextos latentes, amplificando la fiereza de Herodías: simbólicamente rodeada de “serpientes de aromas”, “sonríe de lujuria” con goce sádico ante el futuro sacrificio sangriento.

A la lujuriosa Herodías, Villaespesa opone así la espiritualidad del profeta, sobre el que gira el segundo poema del tríptico, recuperando la tradición apologética de alabanza al Bautista (desde la patrística y el ámbito legendario medieval hasta los Siglos de Oro en España⁴⁸³), perdida en el decadentismo por el tributo a la Salomé fatal.

Cubre su tronco hirsuto sucia piel de camello;
fosforecen los ojos en la negra prisión,
y al levantarse agita su indómito cabello
cual sacude sus ásperas melenas un león.

Al eco de sus gritos se extinguen las canciones,

⁴⁸² Como se ha estudiado anteriormente, el motivo de la venganza de Herodías partía de los Evangelios: “Porque Juan decía a Herodes: ‘No te está permitido tener la mujer de tu hermano’. Herodías le aborrecía, y quería matarle, pero no podía, pues Herodes temía a Juan; sabía que era un hombre justo, y lo protegía” (Marcos 6, 18-20). El profeta de Flaubert no dejará de recoger los improperios del Bautista a Herodías, amplificándolos expresivamente a través de la animalización del profeta-león: “En cuanto me vio, me escupió todas las maldiciones de los profetas. Sus pupilas echaban fuego; su voz rugía; levantaba los brazos, como para provocar el trueno. [...] ¡Has dispuesto tu tálamo en los montes para llevar a cabo tus sacrificios! El Señor arrancará [...] todos los artificios de tu molicie; ¡y faltarán guijarros para lapidar a la adúltera! (Flaubert, 2010a: 93 y 105). Finalmente, los ecos hipotextuales de Flaubert en la tragedia de Wilde resultan manifiestos: “¡La ramera! ¡Ah, la hija de Babilonia con sus ojos de oro y sus párpados dorados! Oíd lo que dice el Señor Dios. Enviad contra ella una muchedumbre de gentes. Que el pueblo coja piedras y la lapide” (2013: 102).

⁴⁸³ V. §2.1.4, §2.1.5 y §2.1.5.1.

se estremece Herodías en su lecho nupcial;
y al oír en el desierto aullar sus maldiciones
se encoge temerosa la sombra del chacal.

Salomé en vano danza. Mientras está danzando
desnuda y sonriente, él, perdido en sí mismo,
cerradas las pupilas, solo recuerda cuando

bajo un sauzal, hundidos en el Jordán los pies,
con su concha marina las aguas del bautismo
vertió sobre la frente de ‘El Que Vendrá Después’”
(Villaespesa, 1954: 783).

Se reivindica así a lo largo de todo el soneto la figura del Bautista, cuya comparación con el león (símbolo solar de la justicia y la virilidad vencedora) (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 637-638; Cirlot, 2002: 278-279) se contrapone a la del carroñero chacal, animalización violenta de Herodías en la segunda estrofa. Esta contraposición supone una ampliación de los hipotextos de Flaubert, Wilde y Castro⁴⁸⁴. Del novelista francés procedía principalmente la imagen del ascético Bautista: “Llevaba una piel de camello alrededor de los riñones, y su cabeza parecía la de un león” (Flaubert, 2010a: 93). Por su parte, Wilde transformaba en evocaciones de gran lirismo la figura del profeta, estilizada desde la mirada de Salomé:

Son terribles sus ojos, sobre todo. [...] Se dirían cavernas negras donde habitan dragones [...]. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. [...] Tus cabellos son como los cedros del Líbano, como los grandes cedros del Líbano que dan sombra a los leones (2013: 74-79).

Villaespesa retoma a su manera las imágenes de Flaubert y Wilde, resignificándolas: los ojos del Bautista oscuros como cavernas del personaje wildeano permanecían negros por la oscuridad de su encierro en la cisterna. Pero el almeriense también retomaba la imagen del león, como hiciera Flaubert, asignándola directamente a la áspera melena del profeta, símbolo exterior de la ferocidad y energía de su mensaje (Bornay, 2010: 39). Por otro lado, no puede resistirse Villaespesa a introducir el motivo del baile de Salomé en su soneto; en definitiva, la princesa resulta la protagonista del mito finisecular, y con ella se contrapone la naturaleza del profeta en la tercera estrofa: frente a la danza y la exaltación corporal, Johanan cierra los ojos, “perdido en sí mismo”. Se retrotrae aquí Villaespesa nuevamente al hipotexto wildeano y la fuerza motriz de la mirada, a la que se niega el Bautista rechazando unirse con la deseante princesa en favor de su misión espiritual, de Precursor de Cristo. Se continuaba así la línea mítica de glorificación del santo que no se

⁴⁸⁴ Pueden recordarse los versos de Eugénio de Castro: “Salomé ama a Juan, / más todavía que amara al león que murió” (1910: 428).

producía en Europa desde Hugo⁴⁸⁵, y en ámbito hispánico desde la poesía de Valencia, con la estudiada ascensión del profeta. Asumía también el Bautista del poema la aspiración idealista y espiritualista del Modernismo (Cardwell, 1987: 227; Phillipps-López, 1996: 195-199), que oponía a la secularización la creación de nuevos mitos (Gutiérrez Girardot, 1983: 143; Picon Garfield y Schulman, 1984: 32-55; Gullón, 1990: 78-79); entre ellos, Salomé (ideal de Belleza esteticista), o el Bautista, antesala del nuevo Cristo (Hinterhäuser, 1980: 15, Rodríguez Fonseca, 1997: 204), respuesta a la conciencia de “finitud” (Paz, 1991:42) en Darío o Unamuno⁴⁸⁶.

La versión mítica de Villaespesa continúa desarrollando todo su bagaje intertextual en “Salomé”, último soneto del tríptico. En esta ocasión, los centros motrices del poema, relacionados con la agencia de la princesa, resultarán el motivo de la danza y su consecuencia, la decapitación del profeta:

Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,
y entre las espirales de sus velos de gasa
transparece el incendio de su carne morena.

Deslumbra de sus joyas el vivo centelleo;
vierten los incensarios perfumes orientales,
y tiemblan al mirarla y rügen de deseo
los tigres de los Siete Pecados Capitales
(Villaespesa, 1954: 783).

Nuevamente, el anclaje mitopoético parte de la delimitación espacial orientalista, aludiéndose al exotista espacio del palacio de Herodes desarrollado en las pinturas de Moreau [Figs. 10 y 11] por medio de elementos concretos (“antorchas”, “incensarios”). Sin embargo, en el resto de écfrasis señaladas, “el texto verbal confiere significaciones al texto plástico que no necesariamente le son propias” (Pimentel, 2003: 208). Así, Villaespesa suelta a Salomé su “leonada melena”, rompiendo con el hieratismo de Moreau y propiciando una multiplicidad de implicaciones simbólicas. Junto a la tradicional animalización de Salomé (Toledano Molina, 1992: 115; Dijkstra, 1994: 283 y 301-332; Bornay, 2016: 295-298), identificada ahora no con la prototípica serpiente del Génesis,

⁴⁸⁵ V. §2.2.3

⁴⁸⁶ La figura de Cristo resulta recurrente en la galería mítica modernista (Hinterhäuser, 1980: 15; Mainer, 2010: 17-22; Martínez Domingo, 2016). Así, se aprecia en el poema prólogo de *Cantos de vida y esperanza* (1905), donde Darío asume la figura del Mesías como potencia mítica para la trascendencia de su credo estético: “Vida, luz y verdad, tal triple llama / produce la interior llama infinita; / el Arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita!* (2014: 342). Las imágenes místicas que emplea el nicaragüense (“luz”, “llama infinita”) lo alejan nuevamente de la falacia del estilo modernista “exterior” o artificioso hacia una más ajustada concepción del simbolismo interior (Cardwell, 1987: 227), cuya figuración de Cristo se pervive todavía en la intensa religiosidad de Unamuno (*El Cristo de Velázquez*, 1920) (Fernández Gallardo, 2019).

sino con un felino salvaje (como posteriormente harán autores como Turcios hasta llegar a la topicalización de la figura) [Fig. 38], Villaespesa aumenta el movimiento de la danza (ampliando los hipotextos de Moreau y Casal); suelta al viento su cabello (epítome de todas las connotaciones eróticas de la época⁴⁸⁷), y el movimiento de los velos muestra “el incendio de la carne morena”, como en el poema “La danzarina” (*La musa enferma*, 1916): “Bajo el transparente / temblor de tu velo, palpitar se siente / tu carne desnuda, de amor cincelada” (Villaespesa, 1954: 157). A pesar de esta resignificación en la desnudez esencial de la danzarina, aparece sin cesar la dependencia del poema con respecto al hipotexto pictórico de la *Salome dansant* [Fig. 10], como en la predominante “isotopía ígnea” (Primo Cano, 2010: 167) (“luz bermeja”, “antorchas”, “leonada melena”, “incendio de su carne”), semejante a la paleta rojiza de Moreau. En la segunda estrofa continúa la transposición de la pintura jugando con el sentido visual del poema (“deslumbra de sus joyas el vivo centelleo”), al que añade el sentido del olfato (“vierten los incensarios perfumes orientales”). Al igual que en la primera estrofa, el poeta termina con la expansión efrástica, con contenidos que se explicitaban en el hipotexto (aunque se hallaran de forma simbólica): “rugen de deseo los tigres de los Siete Pecados Capitales”, reescribiendo así la danza de los siete velos procedente de Wilde⁴⁸⁸.

Con la alusión de la primera estrofa del soneto al desvelamiento (“el incendio de la carne morena”), aun sin salir de la mencionada figuración de la “mujer joya” parnasiana y simbolista, Villaespesa marca distancia con Casal y se alinea con la variante mítica de Valencia en la exaltación corporal. Ello podría entenderse como síntoma del despertar de la sexualidad femenina (Showalter, 2010: 145)⁴⁸⁹, que, en tanto que inversión de los códigos sociales (2010: 151), concluye en la perversión y en la exaltación decadentista del mal (Litvak, 1979: 86), en los “Pecados Capitales” de en la tercera estrofa.

Triunfalmente sonrío, en tanto que el pie avanza,
tejiendo los armónicos encajes de la danza

⁴⁸⁷ Bornay analiza la variada simbología del cabello femenino: “[...] elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...] y de atracción sexual. [...] la cabellera femenina significó para los decadentes y simbolistas [...] tanto las fuerzas irracionales, como un elemento amenazador, incluso deletéreo, con el que la mujer podía subyugar al varón” (2010: 16 y 77).

⁴⁸⁸ Una nueva reescritura del motivo de la danza de los siete velos se encuentra en el poema homónimo recogido en *El jardín de las quimeras* (1909). A través de sus nueve partes (nueve sonetos en endecasílabos), el poeta recrea los gráciles movimientos de la danza al tiempo que describe a una estilizada bailarina (Villaespesa, 1954: 660-664).

⁴⁸⁹ Showalter explicita la simbología del velo y el desvelamiento en la *Salome* de Wilde en términos extensibles a la variante mítica de Villaespesa: “First of all, veiling was associated with female sexuality and with the veil of the hymen. The veil thus represented feminine chastity and modesty; in rituals of the nunnery, marriage, or mourning, it concealed sexuality” (2010: 145).

que riman las ajorcas con su temblor sonoro...

Y sostiene en el arco de sus brazos de artista
sobre la crencha indócil la bandeja de oro
donde sangra la trunca cabeza del Bautista
(Villaespesa 1954: 784).

De esta forma se poetiza la victoria de Salomé (“triumfalmente sonrío”) al alcanzar su deseo al poseer finalmente al Bautista. Amplía aquí Villaespesa el procedimiento ecfrástico, abandonando la inmaterialidad de *L’Apparition* (donde no existe contacto con la cabeza cortada) [Fig. 11], para acercarse la nueva danzarina, con “brazos de artista”, a la tradición iconográfica de portadoras de la bandeja, como la *Salome au jardin* de Moreau [Fig. 13]. Nuevamente reescribe Villaespesa las versiones precedentes del mito; a diferencia de la ascensión del Bautista en *L’Apparition* o en “Las dos cabezas” de Valencia, termina ahora la escena con el beso necrófilo, unido a la Judith del drama homónimo del almeriense:

JUDITH

[...]

Descubre la cabeza

¡Qué espanto, Dios mío!... ¡Oh, boca lasciva
que aún, para besarme, te miro entreabierta,
el beso que nunca te quise dar viva,
ahora, pobre boca, te lo daré muerta!...

Se Inclina y la besa. Permanece un instante con ella en los labios

(Villaespesa, s.a.: 215-216).

De esta forma se produce la mencionada contaminación entre diversas representaciones de feminidades bíblicas frecuente en pintura (Bornay, 1998: 206), la “reescritura por combinación de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492), solapándose ahora la figura mítica de Judith y la decapitación de Holofernes con el motivo del beso a la cabeza cortada (Rodríguez Fonseca, 1997: 205), nuclear en el mito de Salomé desde la tragedia de Wilde:

¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. [...] Pero ¿por qué no me miras, Yokanaán? [...] Ya lo ves, Yokanaán, yo sigo viva y tú, tú estás muerto y tu cabeza me pertenece. Puedo hacer con ella lo que quiera. [...] Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte. [...] (Wilde, 2013: 132-133).

De esta forma fusiona Villaespesa a Judith con Salomé, en la apoteosis del binomio decadentista “Eros y Tánatos” (Cansinos Assens, 1919a: 47; Litvak, 1979: 100-101; Bornay, 2016: 371-377; Pujante, 2017: 239). Concluye el “Tríptico de Salomé” con la victoria de la princesa, exhibiendo como trofeo la cabeza del Bautista, haciéndola suya y evitando cualquier resquicio de santificación de la reliquia.

Triunfa así la sexualidad femenina *perversa*, unión de amor y muerte, que culmina en la emasculación y profanación del santo. En este estadio supremo finaliza la búsqueda de placeres refinados a través de un deseo inusitado y extraño a las conductas reguladas socialmente. Los modelos de esta voluntad subversiva podían encontrarse en el decadentismo o en el parnasianismo, con modelos como *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, figura reinterpretada también en la poesía de Villaespesa:

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
y frágil como aquella imagen del placer,
que en la elegancia rítmica de la sonora prosa
nos dibujó la pluma de Teófilo Gautier.

Sus rojos labios sádicos, sensitivos y ambiguos,
a la par piden besos de hombre y de mujer,
sintiendo la nostalgia de los faunos antiguos,
cuyos labios sabían alargar el placer.

Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
pincha a su gata blanca. El éter la fascina
y el opio le produce un ensueño oriental...

De súbito, su cuerpo de amor vibra y se inflama
al ver, entre los juncos, temblar como una llama
la lengua roja y móvil de algún tigre real
(Villaespesa, 1954: 130-131).

Esta voluntad contracultural, incardinada en el ideal de Belleza maldita que el Modernismo hispánico heredaba de las tendencias finiseculares (Andújar Almansa, 2001: 143-149), se hallaba en la base de la poética villaespesiana desde *La copa del rey de Thule* (Andújar Almansa, 2001; Correa Ramón, 2006: 171). Como elemento activador de la ansiada esfera de realidades ficcionales alternativas, el escenario orientalista propiciaría diversas manifestaciones de alteridad (Litvak, 1986: 16-17; Affergan, 1987: 163-107), donde se mezclaba el goce sádico con la necrofilia, la zoofilia o las drogas, elementos activadores del *paraíso artificial*. A estos placeres acudían las figuraciones de la “mujer ideal” (Correa Ramón, 2006: 173), que deseando superar las oposiciones románticas de la feminidad (así lo ejemplifican textos como “Ave, Fémina”), tomaban la apariencia de figuras como Maupin o Salomé. En este caso, sobre los motivos de la danza y la decapitación, se sentaban las bases de la estetización de una figura mítica que desarrollaba un itinerario en el Modernismo en búsqueda del Ideal artístico⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ En este sentido se expresaba Villaespesa en carta a Eugénio de Castro en agosto de 1902, sobre la “cruzada del arte” que abanderarían los modernistas en España con el ejemplo de la poética del maestro portugués: “Es preciso que Vd. nos ayude con todas sus fuerzas en esta cruzada de Arte, en este llamamiento a la juventud de ambos países, hoy extraviada por atajos sociológicos y caminos pedregosos. Es preciso que Vd. vuelva a la lucha, que se apiade de la juventud de su país, que hoy, como rebaño suelto, se pierde

Si la labor de Villaespesa había sido fundamental no solo en su reescritura mítica sino también en la divulgación del mito de Salomé en España a través de su mencionada traducción de la obra de Castro en 1914, lo propio puede afirmarse del hoy olvidado Ramón Goy de Silva (Toledano Molina, 2005). En su caso, especial interés le mereció la *Salome* de Oscar Wilde, obra que el poeta gallego había traducido también en 1914 para el número 232 de la revista *Por esos mundos*. Este hito en la recepción hispánica de la obra de Wilde resultará el pico de una completa obsesión en la obra de Goy de Silva, que dedicará al mito de Salomé numerosos poemas, textos narrativos y piezas teatrales, aparte de innumerables menciones a la figura bíblica a lo largo de toda su obra (Rodríguez Fonseca, 1997: 133-144; Toledano Molina, 2005: 121-127). Rubio Jiménez (2001: 82) ubica en 1912 la primera versión poética del mito en la obra del autor gallego, con un texto titulado “Salomé danza otra noche” (*Blanco y Negro*, 9 de junio de 1912). Un año más tarde, Goy de Silva incluirá la viñeta teatral “Salomé. La del velo de los siete pecados” en *La de los siete pecados. (El libro de las danzarinas)* (Madrid, R. de Velasco Imp.). Este texto volvería a publicarse con algunas variaciones en 1921 en el número 30 de *Cosmópolis*, bajo el título de “Salomé la del velo de los siete colores”, conociendo reediciones (de un texto ya muy alterado) todavía en 1950 en la editorial Afrodísio Aguado, bajo el título de *Salomé*⁴⁹¹. Se incluía aquí una glosa poética del drama wildeano titulada “La hija de Herodías”⁴⁹² (Toledano Molina, 2005: 121-122), que acompañaba la traducción de Goy en 1914 y que se volvía a reeditar en 1951 (*El libro de las danzarinas*, Madrid, Afrodísio Aguado). También en 1914, el poeta publicaba un “Tríptico de Salomé” (*Nuevo Mundo*, 1065, 4 de junio de 1914), que engrosaría la tradición del tríptico poético en el mito hispánico de Salomé que representaban las obras de Guillermo Valencia (“Las dos cabezas”), Francisco Villaespesa (“Tríptico de Salomé”, *Torre de marfil*) y que llegaría luego al Modernismo mexicano y a José D. Frías y Rafael López.

miserablemente seducida por cuatro palabras huecas y sonoras que, aunque tengan significación en la materialidad de la vida, no la tienen en el arte” (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 149).

⁴⁹¹ Puede considerarse este volumen como la recopilación definitiva de los tributos de Goy de Silva al mito de Salomé. Inicia la edición con dos obras originales de Goy: “Salomé. Poema bíblico-legendario en dos actos, el primero a guisa de atrio”, reformulación de la obra de 1913 “Salomé. La del velo de los siete pecados” y finalmente, una glosa de la obra wildeana, “La hija de Herodías”, un extenso romance en octosílabos de más de doscientos versos dedicado a su maestro “En homenaje a Oscar Wilde. De Goy de Silva” (Goy de Silva, 1950: 95). Termina este volumen con la recuperación de la traducción de Goy de Silva de la tragedia de Wilde, publicada originalmente en *Por esos mundos*.

⁴⁹² Para un análisis de este poema remitimos a la obra de Rodríguez Fonseca, que hace notar, en cuanto que evidente glosa directa de la *Salome* de Wilde, las semejanzas extremas con su fuente (mismo espacio, personajes y motivos desarrollados) (1997: 136-137). No compete a este estudio detenerse más sobre el particular, dado que el texto se reformula en gran medida en los años 50, sobrepasando así ampliamente los límites cronológicos de este trabajo.

Desde muy pronto, Goy de Silva muestra su afición al imaginario mítico finisecular, que recibe en su obra a través de la tradición del teatro simbolista, como se aprecia en obras tempranas como *Judith* (en *Prometeo*, 24, 1910). Se insertó así el autor gallego en esta etapa de “apogeo del teatro simbolista en España” (Palenque, 2009: 242), cuando la escena española se abría a las obras de Marquina, Villaespesa o Valle-Inclán, interesados por las novedades procedentes de las piezas de Maeterlinck, D’Annunzio o Eugénio de Castro (Toledano Molina, 2005: 42-65). Justamente estos tres escritores entrarían en la sugerente dedicatoria de Goy de Silva en *La de los siete pecados*: “A mis hermanos mayores: Gustavo Flaubert, Oscar Wilde, Gabriel D’Annunzio, Mauricio Maeterlinck y Eugenio de Castro; entre los cuales yo soy el *Benjamín*, porque he nacido el último” (1913: 7). Declaraba así el autor su filiación estética próxima al simbolismo y el decadentismo⁴⁹³ (Maeterlinck, Castro, D’Annunzio), con *La reina Silencio* (1911) (Palenque, 2009: 234; Cuesta Guadaño, 2017: 323). Por otro lado, se colocaba así expresamente Goy de Silva en el canon de los grandes maestros europeos: Flaubert y Wilde. Al mismo tiempo, se ubicaba el autor en la tradición hispánica de las figuraciones modernistas de Salomé; así lo indicaba el hecho de que al final de su texto se incluía la “Salomé” de Francisco Villaespesa publicada poco antes en *Torre de marfil* (1911) y ahora con el título de “A la ‘Salomé’ de Goy de Silva”. De esta forma, el autor gallego resultará consciente de la naturaleza transformacional del mito: “Sobre la base de un versículo bíblico están fundadas estas estatuas de mis ensueños. No importa que en el jardín de la fantasía de otros artistas hayan erigido imágenes al mismo ideal; todas tendrán un gesto nuevo, una actitud distinta... (1913: 7). Advertía así Goy de Silva del carácter inagotable del mito, cuya interpretación simbólica resultaba susceptible de continuas relecturas que completarían sus significaciones primitivas.

El juego constante de la poética simbolista en relación con la inestabilidad de los significados parece auspiciar los primeros acercamientos de Goy de Silva al mito de Salomé, que destaca por su asimilación con otras figuras de gran diversidad. Así se aprecia en un poema de 1912, “La reina Mab”:

La reina Mab sonrío, la reina Mab suspira.
Sentada en su áureo trono que custodian serpientes
negras, protervas águilas y leones durmientes

⁴⁹³ En estos términos ensalzaba el estilo de Goy de Silva Sáinz de Robles: “obras de un simbolismo y de una poesía turbadores, traducidas y representadas en el extranjero, donde [...] el nombre de Goy de Silva es más apreciado que en España. [...] es uno de los mejores líricos actuales españoles. Suma valores tan altos y decisivos como la riqueza verbal y de imágenes, la inspiración cálida y originalísima, los temas de una sugestión extraña, la forma pulida y brillante, la musicalidad más inolvidable” (1955: 1410).

tiene en sus manos céreas una pequeña lira
de marfil y un asfódelo pálido como un lirio.
Ante ella, triunfantes, hay tres pavos reales.
Bajo la luz de plata de los cirios astrales
transfórmense en doncellas que danzan con delirio.

Una es Belkis, la reina de Saba, legendaria.
La otra es Cleopatra, la del áspid de oro.
Y es Salomé, la última. Sirenas de Aqueronte.

Cantan las tres su historia de amor, imaginaria.
Mientras llora en la noche sus nostalgias el coro
de cautivos que lleva la barca de Caronte
(Goy de Silva, 1989: 38).

Por medio de esta figura tan querida por las poéticas modernistas⁴⁹⁴, Goy de Silva abre una realidad mágica (activada quizás por la música de la lira del hada) en la que tres pavos reales se transforman en las figuras de Belkis, Cleopatra y Salomé. Resulta paradigmático este sincretismo icónico o cruzamiento figurativo, en que figuras de diversos orígenes y mitologías (la egipcia Cleopatra, las bíblicas Belkis y Salomé, el griego Caronte) conviven en un mismo espacio poético, sugiriendo además la herencia en Goy de Silva de los maestros parnasianos (Gautier en *Une nuit de Cléopâtre*, 1839) y simbolistas (Wilde en *Salome*, 1893; Castro en *Belkiss*, 1899). En el fondo de toda esta ambigüedad simbólica se hallaban las teorías del símbolo de Maeterlinck, cuya admiración había declarado Goy de Silva en su dedicatoria de *La de los siete pecados*: “El símbolo debe ser multiforme, elástico, indeciso [...] su voz debe ser profunda, misteriosa, oscura para que pueda coincidir con todas las voces de lo desconocido” (Maeterlinck, cit. por González Salvador, 2009: 50). Para lograr esta sensación de ambigüedad se fusionaban las tres figuras femeninas en un espacio de misterio. A ello ayudaba también el equívoco símbolo del pavo real, fundamental en Wilde y Beardsley⁴⁹⁵ y que se retoma en el poema, asimilándose con la figura femenina.

Pese a su ambigüedad fantástica, el poema ofrece pistas sobre la naturaleza de las tres heroínas. En última instancia, las tres resultan una sola, responsable de la perdición del coro de cautivos que, sobre la barca de Caronte, cierran la composición acercándose a su último destino. Se ubica así Goy de Silva en la tradición representativa de la *mujer fatal* finisecular, que ya había poetizado en España de forma prolija el mismo Villaespesa.

⁴⁹⁴ Desde los orígenes shakesperianos en *Romeo y Julieta* (Acto I, Escena IV) hasta el simbolismo dariano en “El velo de la reina Mab” (*Azul...*, 1888), muchas resultaron las implicaciones de esta figura feérica, “la reina de los sueños” (Darío, 2014: 313).

⁴⁹⁵ V. nota 269.

Como el almeriense, Goy de Silva prestará atención a la figura de la danzarina, sobre la que pivota la totalidad de *La de los siete pecados. (El libro de las danzarinas)* (1913). Como el subtítulo indicaba, la obra gira en torno a celebres bailarinas, que conforman las diferentes secciones de la obra: Miriam (parte dedicada a Maeterlinck), Salomé (dedicada “a la memoria de Oscar Wilde y Gustavo Flaubert”) (Goy de Silva, 1913: 33), Cleopatra (a Gabriel D’Annunzio), Belkis (a Eugénio de Castro) y una última titulada “Letanía de los Siete Pecados”. Se aprecia así nuevamente la importancia de los paratextos, puesto que cada dedicatoria resulta una declaración estética de intenciones al tiempo que un gesto intertextual que se comprobará a lo largo del texto. En el caso de la sección sobre Salomé, nuevamente se producirá la reescritura mítica sobre unos hipotextos (en este caso, declarada la deuda con Flaubert y Wilde) que se completan con nuevos motivos.

Con el título de “Salomé. La del velo de los siete colores. Poema místico”, la sección comienza anunciando los personajes de la acción. En este punto se aprecian ya diferencias con respecto a los hipotextos de Flaubert y Wilde, reducidas las figuras de la tragedia (Herodes, Herodías, El joven sirio Narraboth, El paje de Herodías, Salomé) en este caso a únicamente tres en escena (Salomé, Iohanân y el calabocero) y la voz de Herodías que se escucha emitida fuera de la escena. Junto a ellos, se mencionan unos innombrados “esclavos, siervos soldados y pajes” (1913: 33) que no poseen parlamento alguno y que engrosarían el decorado del drama. Por otra parte, el espacio de la viñeta teatral de Goy de Silva parte del escenario presentado por Flaubert y Wilde pero lo concreta aún más. Así, frente a la fortaleza de Maqueronte descrita por el francés y la “gran terraza [...] que da a la sala de los festines”, con una balaustrada, escalinata y cisterna al fondo en la obra del irlandés (2013: 53), la Salomé de Goy de Silva penetra en la cisterna, en el calabozo donde se encuentra recluido Juan el Bautista. Por otro lado, a diferencia de la versión mítica de Wilde y las alusiones lunares iniciales, Goy de Silva comienza su drama con un diálogo entre dos esclavos, al que más adelante se unirá el calabocero (Goy de Silva, 1913: 35-39); en estas intervenciones se situará la acción dramática durante la fiesta de cumpleaños de Herodes. Concreta así la variante mítica la acción en el momento axial de la obra wildeana, sin recoger el anecdótico histórico sobre las figuras de Herodes y Herodías presente en el relato de Flaubert.

La obra de Goy de Silva retoma así el escenario mítico del banquete y comienza inmediatamente la presentación del carácter indómito de uno de los presos, un profeta (1913: 38). Como en la obra de Wilde, la curiosidad de la princesa, centro absoluto de la obra, se despierta ante la voz del sujeto recluido: “¡Qué voz más extraña! Me gustaría

hablarle” (Wilde, 2013: 69). Idéntico interés se despierta en la pieza de Goy de Silva, cuya heroína llega a bajar a los calabozos para observar al reo, amplificando después la audacia y maldad de la figura, que ordena dar la comida rechazada por el Bautista a los otros presos: “quiero ver cómo devora el hambre” (Goy de Silva, 1913: 40). Una vez en la celda subterránea, la viñeta teatral desarrolla punto por punto los motivos principales del drama wildeano: la seducción de la mujer fatal (mediante la palabra y luego mediante la danza) frente al rechazo del Bautista a la feminidad, lo que culminará finalmente en la decapitación y el beso final a la cabeza cortada. Glosa así Goy de Silva en su obra la dinámica atracción/repulsión de la obra de Wilde sobre la fuerza motriz de la mirada: “SALOMÉ: [...] Solo quiero mirar a ese extraño profeta. [...] YOKANAÁN: ¡Atrás, hija de Babilonia! Por la mujer entró el mal en el mundo. No me hables. No quiero escucharte. Solo escucho las palabras del Señor Dios” (Wilde, 2013: 70 y 79). Semejante dinámica entre los personajes adopta Goy de Silva en su obra:

IOHANÂN: Digna hija de tu madre eres... Como ella impúdica, como ella incestuosa... ¿A qué vienes? ... ¿A qué te expones a mi vista, mujer pecadora?... ¿Para esto me hiciste salir de las tinieblas donde me habéis sumido?... Intento vano, porque mis ojos no se abrirán por no verte. *Cierra los ojos.* [...]

SALOMÉ: [...] ¿Por qué me aborreces, Iohanân?... ¿Por qué cierras tus ojos? Abre los ojos y mírame... Que encuentre mi mirada la tuya penetrante y fascinadora... Tus ojos son como un pozo profundo en cuyo fondo hay un trozo de cielo con luz de sol... [...]

IOHANÂN: ¡Calla, mujer de tentación!... Tus palabras son impuras, más ponzoñosas que el veneno de las víboras... Que no llegue a mí ni el soplo de tu aliento... ¡No quiero oírte, calla!...

SALOMÉ: ¡Oh! ¿Qué mal te hice para que así me trates? ¿Quieres tu libertad... ver la luz del sol? Pídeme lo que quieres y yo te lo concederé sin vacilar, ¡píde!...

IOHANÂN: Nada quiero, ni nada aceptaré de ti... Nada necesito... Mi libertad está conmigo mismo... y el sol está en mí... Yo voy allí donde quiere llevarme mi pensamiento... [...] (Goy de Silva, 1913: 42-43).

Al igual que en Wilde, en Goy de Silva el rechazo de Yokanaán a Salomé se cifra en la imposibilidad de la mirada, que impide la comunicación amorosa entre los personajes: “que encuentre mi mirada la tuya penetrante y fascinadora”. Frente a esta comunicación amorosa entre sujetos, establecida en versiones del mito como la ópera de Massenet, el Bautista rechaza a Salomé, que en su insistencia llega a apropiarse del discurso del Herodes wildeano: “Pídeme la mitad de mi reino, y te la daré” (Wilde, 2013: 121). Frente a la invitación de Salomé (entendida por el Bautista como “veneno de las víboras”), el profeta se aleja hacia su meta espiritual como Precursor del Mesías: “mi libertad está conmigo mismo... y el sol está en mí”.

La obra de Goy de Silva sigue de cerca el hipotexto wildeano en las insinuaciones de la princesa hebrea al profeta, no dándose por vencida ante el rechazo del santo. De esta

forma, como en Wilde, continúa la seducción por vía de la estetización del hombre deseado. Sin embargo, el hipertexto reformula las imágenes de partida: “tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. [...] Tus cabellos se parecen a racimos de uvas. [...] no son tan negras las largas noches negras [...] Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil” (Wilde, 2013: 78-80). Frente a la triada corporal cuerpo/cabellos/boca, Goy de Silva se detiene principalmente en dos elementos: voz y cuerpo.

SALOMÉ: No me rechaces, no te niegues a verme... [...] ¡Qué hermosa es tu voz! tu voz es como caudal de río que corre por cauce de oro y forma aluvión de torrentera de diamante... ¿Dónde he oído una voz igual que la tuya? [...] ¡Ah, sí!... Encerrada la tengo en un caracol de mar... Un caracol gigantesco que mi esclavo favorito me regaló... [...] Tu voz es como mi caracol marino, que guarda cantos de misterio [...].

IOHANÂN: Salomé, Princesa de Galilea, hija de Herodes, concubina de Herodes el Tetrarca, ¿por qué persistes en atormentarme? [...] Tú eres una nube negra que se interpone entre el sol y yo, y tu voz sale de ti, como de la nube negra sale el trueno, y no me deja oír a mi Dios que me habla constantemente... [...].

SALOMÉ: [...] ¿Qué extraña influencia ejerces sobre mí, hombre despiadado y raro, que cuanto más me desdeñas y quieres apartarme de ti, más enamorada me siento? ¡Oh, Iohanân! [...] ¡Que bello eres, Iohanân! ¡Qué hermoso es tu semblante y tu cuerpo!... Tu cuerpo es leonado porque el sol te besó... Ven conmigo a vivir sobre las arenas del desierto... Vamos al desierto, Iohanân... ¡Llévame al desierto! (Goy de Silva, 1913: 43-45).

Frente a la corporalidad esteticista del texto wildeano, la poética de Goy de Silva, inscrita en las corrientes multiformes del “teatro poético” de inicios del Novecientos (Rubio Jiménez, 1993:11-51; Huerta Calvo y Peral Vega, 2003: 2286-2289; Toledano Molina, 2005: 100-109 y 127-130; Cuesta Guadaño, 2017) desarrolla y amplía el misterio inasible de lo inmaterial. En este sentido, Salomé comienza idealizando la voz del profeta, “como mi caracol marino, que guarda cantos de misterio”. Frente a un nuevo rechazo del Bautista, que arguye la imposibilidad de oír a Dios a través de la mujer, Salomé apelará ahora sí al cuerpo: “¡Que bello eres, Iohanân! [...] Tu cuerpo es leonado porque el sol te besó”. En este punto produce Goy de Silva una sucinta reescritura por subversión de mitemas (Martínez-Falero, 2013: 492): frente al deseo desnudo de la princesa wildeana (“He de besar tu boca”) (Wilde, 2013: 81), el enamoramiento de Salomé:

Mis palabras son de amor, porque solo amor me inspiras... Abre tus ojos y mírame a la luz de esas antorchas que nos iluminan. [...] Mira, Iohanân; me he engalanado hoy, no para el Tetrarca, a pesar de ser su fiesta; sino para ti... Solo por ti me he enjoyado, y usé de todos mis afeites, y de mi argentería más preciosa y de mis pomas de ambar gris, y he encarrujado mis cabellos rociándolos con chispas de crisólito y zafir, y he puesto ajorcas de oro en mis muñecas y en la garganta de mis pies, y todo mi cuerpo lo cubrí de gemmas [sic], como coraza de mil colores... Iohanân, Iohanân, abre tus ojos! (Goy de Silva, 1913: 45-46).

De esta forma se retrotrae Goy de Silva a las visiones románticas de Salomé, concretamente a la variante de Heine, cuya heroína “lloró, enloqueció y murió / loca de amor” (2011: 161). Sin embargo, la Salomé enamorada de Goy de Silva se reviste también del atavío parnasiano, adornando su cuerpo con perfumes y joyas, enmarcándose además en la tradición simbolista encabezada por Moreau. Ante el esplendor artificial del cuerpo de Salomé, Yokanaán continúa imperturbable, sin mirar a la mujer, y por tanto sin rendirse a la tentación de la carne, que lo desviaría de su cometido con la divinidad (Goy de Silva, 1913: 53).

Al no surtir efecto la seducción por la palabra, Salomé pasa entonces a utilizar su cuerpo, que comienza a expresarse mediante la danza. En este punto, la reescritura del hipotexto wildeano resulta radical en la obra de Goy de Silva. A la paradigmática “danza de los siete velos” (Wilde, 2013: 117) se opone ahora “la danza del velo de los siete colores” (1913: 48-49), que representará la joven ya no para Herodes, como era habitual en las versiones míticas desde Flaubert y Moreau hasta las éfrasis de Casal y Villaespesa, sino directamente ante el deseado profeta. Al tiempo que danza, la princesa explicará al reticente profeta el simbolismo y el origen de los colores de su velo: el rojo de la sangre de un príncipe sirio, amarillo de los cabellos de las doncellas de Judea, morado del manto de una emperatriz, y cómo no, el azul, color del ideal artístico (Schulman, 1960):

[...] porque ese color, en toda su limpidez, no existe: ni en los pétalos de las flores, ni en el plumaje de las aves ni en la superficie de las aguas, ni en los ojos de las vestales; sino más allá de las nubes y dentro de mí... solo en mí... en mis venas... Mi velo puede al fin ser formado a semejanza del velo celeste y con él baila la danza que vas a ver y que a todos causa encanto y maravilla... [...] cuando lo agito al aire, para bailar, entonces el velo blanco adquiere su matiz precioso y parece hecho de granates y rubíes y esmeraldas y berilos y topacios y amatistas y zafiros y turquesas... semejando un desgrane de rica pedrería o lluvia de flores [...] (Goy de Silva, 1913: 49-50).

Este alarde de prosa poética (Rubio Jiménez, 1993; Phillipps-López, 1996: 77-87) donde se mezclan imágenes fantásticas y preciosistas con la sensorialidad del lenguaje, que culmina en figuras de repetición como el polisíndeton final (reiteración de la conjunción y) sirve al afán de sugerencias misteriosas del simbolismo (Balakian, 1969: 106; Gullón, 1990: 99-103; Toledano Molina, 2005: 127-130) que permean aquí la danza de Salomé. Con estas vagas connotaciones de los colores, se enmarca nuevamente Goy de Silva en el efecto de ambigüedad ansiado por el teatro simbolista. Puede extraerse sin embargo del parlamento de Salomé una avidez de infinito que hará de esta figura uno de los paradigmas del Modernismo, figura de “divina Belleza / visión casta de incógnito santuario” desde la reescritura simbolista de Casal (2001: 183).

En esta atmósfera de insabiles sugerencias de la danza se pierden sin embargo algunas de las significaciones tradicionales del motivo finisecular. Entre ellas, no se aprecia en el drama de Goy de Silva la noción de desvelamiento como desfloración, insinuado en multitud de variantes míticas, desde Mallarmé y Wilde hasta Gómez Carrillo y Darío para llegar a la interpretación dominante durante el decadentismo: la “autorrevelación sexual” del instinto latente agresivo (Allen, 1983: 12; Showalter, 2010: 148-151) recalcado por Huysmans. En este sentido, parece el autor gallego querer rebajar la filiación decadentista de su heroína al describir la causa de su petición de la cabeza del Bautista (entregada a la princesa ahora en bandeja de oro), según el poeta, no por “empeño insensato” o “en un delirio de sadismo y de sevicia”, sino “para satisfacer una venganza de amor despechado” (Goy de Silva, 1950: 91-92). Pese a esta declaración, el imaginario decadentista late en el corazón del icono cultural del que se sirve el autor, tal y como se aprecia en la recreación del motivo del beso a la cabeza cortada de Yokanaán. En este caso, el hipertexto llega a superar al hipotexto, amplificando la *perversidad* de Salomé su acción profanadora del santo decapitado:

IOHANÂN: Mis ojos no se abrirán... Antes permanecerán cerrados eternamente que mirarte, Salomé.

SALOMÉ: Sí, se abrirán, ¡yo lo quiero!... ¡Aunque tenga que matarte! ¡Me verás, me verás aun después de muerto! (Goy de Silva, 1913: 53).

Culmina así “la tragedia de la mirada” en esta nueva reescritura del mito, bebiendo intensamente del hipotexto wildeano. Así, si en Wilde la mirada-deseo a la princesa acarrea la muerte para los protagonistas, como ocurría con el joven Narraboth, Goy de Silva invierte esta dinámica; ahora, el Bautista resultará ejecutado por Salomé precisamente por no plegarse a su deseo de mirarla: “¡Atrás, hija de Sodoma! No me toques. No hay que profanar el templo del Señor Dios. [...] No quiero mirarte. No te miraré. Estás maldita, Salomé, estás maldita” (Wilde, 2013: 80 y 84). Finalmente, se amplifica la conclusión trágica de la *Salomé* de Wilde; si aquí la heroína se conformaba con besar la cabeza decapitada, el personaje de Goy de Silva abre los ojos a la cabeza muerta, como si ampliara así la lúdica manipulación de la Herodías-Salomé de Heine y su juego con la cabeza muerta. Con este nuevo motivo de posesión de la cabeza muerta se continúa respetando sin embargo la fuerza motriz de la mirada que procedía de Wilde en su conformación de la feminidad *fatal*: “to be the object of the gaze is to have ultimate power; it is the position of being looked at that conveys mastery and control” (Hutcheon y Hutcheon, 1998: 15). Así se explica el gesto último de profanación de Salomé a la cabeza cortada, obligándose al profeta a rendir pleitesía con su mirada a la mujer que, con

sentirse admirada y deseada reivindica su poder frente al varón. En este sentido, nutría Goy de Silva con este motivo de profanación el esquema mítico de Salomé, la “mujer fuerte” mitificada por Huysmans⁴⁹⁶.

Esta revisión de *La de los siete pecados* muestra uno de los mayores estadios de concentración estructural del esquema mítico de Salomé durante el Modernismo. Abandonados ya los abigarrados frescos narrativos de las circunstancias del gobierno de Herodes, en el que la figura de Salomé y la decapitación del Bautista resultaban simples motivos adyacentes, muestra ahora Goy de Silva su interés absoluto por la figura de la danzarina, protagonista absoluta del drama. De esta forma, los elementos accesorios a la historia de la decapitación que también aparecían en Wilde resultan eliminados, reduciéndose al mínimo los personajes, encontrándose únicamente la trama sobre la relación entre Salomé y el Bautista, estando ausentes Herodes y Herodías. Sin embargo, como se apreciaba en “La reina Mab”, la concentración que Goy de Silva exhibe en el drama se enriquece de nuevos elementos en las versiones poéticas del mito. Así se aprecia en el mencionado “Tríptico de Salomé”, formado por los sonetos “La voz de Salomé”, “Danzarinas bíblicas” y “Después del festín”. De estos poemas, solo el tercero desarrolla en rigor el episodio mítico de la danza de Salomé y la decapitación, resultando las otras composiciones evocaciones anecdóticas relacionadas tangencialmente con la princesa.

“La voz de Salomé” inicia el “Tríptico de Salomé”, produciendo una serie de evocaciones culturalistas que sugiere al sujeto poético la voz de la danzarina, aunque no se excluyen por completo las alusiones a los motivos del mito y su tradicional estética:

[...]

Tu voz es del dulcísimo ‘Cantar de los Cantares’
que el amor en cambiantes versículos expresa
y de los libros trágicos de Job y Jeremías.

Es la voz con que un día se dolió en sus pesares,
humillada en su olímpica altivez de princesa,
a Iohanán profeta la hija de Herodías...

(Goy de Silva, 1914: 8).

⁴⁹⁶ La revisión de Goy de Silva del mito de Salomé se ajusta en última instancia con sus actos a la figuración de la feminidad perversa y dominadora que describía Huysmans tras el desvelamiento: “En esta insensible e implacable estatua, en este inocente y peligroso ídolo, el erotismo y el terror del ser humano habían salido a la luz; la gran flor de loto había desaparecido, la diosa se había desvanecido; una hermosa pesadilla ahogaba ahora a la histrióna, extasiada por el torbellino de la danza, a la cortesana, petrificada e hipnotizada por el espanto. Aquí, ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujaba y dominaba con más seguridad su voluntad” (2012: 182).

En esta ocasión, parece transitar Goy de Silva en su revisión mítica de lo particular a lo general: desde las alusiones al libro del *Cantar de los Cantares*⁴⁹⁷ de las que se nutría Wilde en los parlamentos amorosos de Salomé y los ecos de los libros bíblicos proféticos en los crispados augurios del profeta, hasta la evocación del motivo de la decapitación de Juan el Bautista, humillado finalmente por la danzarina. El lugar central del tríptico aparece ocupado por el mencionado “Danzarinas bíblicas”:

[...]

Dicen de Salomé, la princesa inmortal,
que bailó cierta noche, desnuda, sobre flores,
envuelta en un gran velo con todos los colores
del Iris, una danza perversa y pasional.

Cuentan que Cleopatra la danza de aquel día
de su derrota en Aecio, huyendo a Alejandría,
y de Belkis bailando ante el rey Salomón...

Y así pasan las noches tus sirenas cantando
y en mis sueños de artista se despiertan danzando
las heroínas bíblicas que tejen mi ilusión...
(Goy de Silva, 1914: 8).

Como ocurría en “La reina Mab”, nuevamente se asimila a la princesa hebrea con las figuras de Cleopatra y Belkis, que bailan en la imaginación del poeta acompañando a Salomé, la verdadera protagonista del poema. No obstante, se consagra a la princesa hebrea la estrofa segunda del soneto, desnudando completamente su cuerpo para cubrirlo luego con el velo policromado que aparecía también en la viñeta teatral analizada. Sin embargo, en esta ocasión, frente a la ambigüedad simbolista del drama, el poema sí interpreta las connotaciones de la danza, “perversa y pasional” en su filiación decadentista. Realiza así Goy de Silva su particular reescritura mítica de la tradición decadentista para inscribir finalmente su versión en el entorno de las variantes orientalistas de Casal, Valencia o Villaespesa. Todos ellos buscaron en el ambiente bíblico la entrada a una “ilusión”, un espacio “otro” (Faurie, 1966: 171-184; Litvak, 1986: 16-17) que completara la insuficiente cotidianeidad.

La última tabla del tríptico poético, titulada “Después del festín”, se reservará finalmente a un poema que compendia todos los motivos del mito. Se alude así ya desde el mismo título de la composición a la voluntad de concreción poética de los acontecimientos posteriores al banquete de Herodes, esto es, los motivos adyacentes a la danza de Salomé, unidos entre estrofas por medio de encabalgamientos abruptos:

A la luz oscilante de los áureos flameros,

⁴⁹⁷ V. nota 319.

mientras gimen las arpas y arden los sahumadores,
danza, bajo una lluvia espléndida de flores,
Salomé, ante el Tetrarca. Sus cantos lastimeros

las núbiles esclavas dicen a los luceros
de la noche, testigos mudos de sus amores.
Salomé agita al aire un velo de colores
Como un iris de triunfo, sonriendo a los fieros

acentos que el profeta, en la cisterna, lanza.
Sus pies rápidamente van tejiendo la danza,
y sus manos se alzan al cielo, con afán,

como blancas palomas que anhelasen la luna...
'Pide, le dice Herodes, mi reino, mi fortuna'.
Y ella le responde: '¡Quiero la testa de Iohanán!'
(Goy de Silva, 1914: 8).

En esta ocasión, el habitual hipotexto wildeano continuado por Goy de Silva se completa con ecos intertextuales de las versiones poéticas precedentes del mito en ámbito hispánico. De esta forma, el primer verso (“A la luz oscilante de los áureos flameros) puede describirse casi como copia directa del verso inicial de la “Salomé” de Villaespesa, tanto en lo que respecta a imágenes (Salomé danzando envuelta en el fulgor de las antorchas de la sala del trono que aparecía en el óleo de Moreau) [Fig. 10], como en el uso del metro alejandrino: “Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa” (Villaespesa, 1954: 783). A continuación, concentra Goy de Silva en el segundo verso (“mientras gimen las arpas y arden los sahumadores”) la atmósfera de música y perfumes en la que se desarrolla la danza de Salomé en las écfrosis de la pintura de Moreau realizadas por Casal: “al dulce son del bandolín sonoro” / “nube fragante y cálida tamiza” (2001: 122). Pero junto a la evocación directa del hipotexto, se reescriben las versiones anteriores; así, frente a la pedrería que recubre la Salomé de Moreau, Casal y Villaespesa, el poeta gallego sitúa a la princesa danzando ante el Tetrarca envuelta en una lluvia de flores.

Este último soneto del tríptico desarrolla también el motivo del desvelamiento, como en el caso de la viñeta teatral, agitando el velo polícromo, “como un iris de triunfo” (Goy de Silva, 1914: 8). En este punto, la última estrofa recoge el clímax de la danza, retomando nuevamente las imágenes wildeanas de los pies de la princesa como palomas y el anhelo lunar⁴⁹⁸: “y sus manos se alzan al cielo, con afán, / como blancas palomas que anhelasen la luna...” (1914: 8). Como resulta tradicional en las versiones míticas de la danza, la actuación de Salomé conlleva finalmente el premio prometido por el Tetrarca.

⁴⁹⁸ Nótese la utilización de las imágenes de Wilde: “Mira la luna. ¡Qué rara parece! Se diría una mujer que sale de la tumba. [...] Como una princesita que llevara un velo amarillo y tuviera pies de plata. Parece una princesa cuyos pies fueran como pequeñas palomas blancas... Se diría que baila” (2013: 53 y 55).

En este sentido, como ocurre desde Wilde hasta Valencia⁴⁹⁹, el poema acoge el diálogo directo entre la princesa y el gobernante: “‘Pide, le dice Herodes, mi reino, mi fortuna’. / Y ella le responde: ‘¡Quiero la testa de Iohanán!’” (1914: 8). Demuestra así Goy de Silva a la altura de 1914 hasta qué punto se había producido la recepción de la *Salome* de Wilde en la Península y la aclimatación del discurso mítico hispánico. De esta forma, las nuevas variantes no solo reescribían las fuentes europeas (Flaubert, Mallarmé, Moreau Huysmans, Wilde, Castro) sino que se comenzaba a observar referentes más próximos entre las filas del Modernismo hispanoamericano en la obra de Casal, Valencia y Villaespesa. Todos estos poetas, junto con Goy de Silva, insertaron a Salomé en su galería iconográfica de ídolos finiseculares, que en su espacio orientalista perfecto, habían revolucionado la poesía y el teatro de la época.

Inmersa en un sutil simbolismo, la princesa hebrea de Casal iniciaba el desvelamiento de su ser más profundo, actitud que retomarían Guillermo Valencia, Francisco Villaespesa y Ramón Goy de Silva en la explicitación de la perversidad femenina. Para ello, el poeta colombiano y los autores españoles contaban con una fuente que Casal no había podido conocer, la tragedia wildeana. Este hipotexto nutriría a la figura bíblica de nuevos motivos, uniéndose así a la danza la expresión directa del deseo, la petición de la cabeza del Bautista y finalmente el beso fatal y la apertura de los ojos de la cabeza muerta. Como en Wilde, la actitud de la feminidad resultará condenada por el hombre santo, pero a diferencia de la obra del irlandés, Valencia, Villaespesa y Goy de Silva no recogen el mitema del castigo a la feminidad, sino que concluyen en otras vías; el colombiano (reescribiendo a Moreau), elevará la cabeza muerta del profeta, mártir y difusor del *orden*; por su parte, Villaespesa y Goy de Silva glorificará el arquetipo de la *mujer fatal* decadentista, cumbre de la Belleza maldita baudelaireana en el almeriense y paradigma del misterio simbolista en la obra del gallego. A pesar de la inclusión de Casal, Valencia, Villaespesa y Goy de Silva en la dinámica de recepción y reescritura del mito necesaria para su evolución, los cuatro compartieron una base de inicio: lejos del papel secundario de la danzarina evangélica o flaubertiana, la figura de la princesa hebrea penetró en Hispanoamérica y España esgrimiendo su autosuficiencia actancial con respecto al resto de personajes míticos. Con ello se erigía una propuesta estética

⁴⁹⁹ Recuérdese la conclusión del primer soneto de “Salomé y Joakanann”: “‘Por la miel de tus besos te daré Tiberiades’, / y ella dícele ‘En cambio de tus muertas ciudades, / dame a ver la cabeza del Esenio en un plato’” (Valencia, 1955: 153).

divergente de las formas sociales establecidas y que, inscrita en el orientalismo, protagonizaría uno de los máximos acercamientos al ideal de Belleza modernista.

3.3. LA INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURAS: ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO, FROYLÁN TURCIOS Y ROBERTO BRENES MESÉN

Si no pudiésemos decir sino cosas que nadie ha escrito,
es probable que no diríamos nunca una palabra.
(Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio*)

Como muestra la obra de Julián del Casal y Guillermo Valencia, la última década del siglo XIX produjo la gran afirmación de la poesía y la prosa modernista. Consolidada ya en Hispanoamérica la herencia de Martí y Gutiérrez Nájera (Schulman, 1968: 21-65), autores como Rubén Darío se dispusieron a difundirla y desarrollarla. La vía para ello resultaría triple: a través de obras de creación, ensayos y publicaciones periódicas (Celma Valero, 1989: 168). Como se ha destacado recientemente, en esta aventura difusora no estuvo solo el nicaragüense (Gutiérrez, 1995: 423; Feria, 2017: 84), sino que nombres como el de Enrique Gómez Carrillo se unieron al autor de *Azul...* en la propagación de las nuevas tendencias⁵⁰⁰. Precisamente, ambos coincidirían en 1890 en la redacción de *El Correo de la Tarde*, diario guatemalteco dirigido por Rubén Darío en el que Gómez Carrillo empezaba a colaborar (Mendoza, 1940a: 171-173). Esta resultaría una plataforma que no dudaría en utilizar el joven prosista para dar el salto a Europa. Así, en 1891, el gobierno de Guatemala otorgaría al escritor una pensión para sufragar su viaje al viejo continente, con la finalidad de ampliar sus estudios (1940a: 101-102 y 176-184). Lejos de los objetivos oficiales, Gómez Carrillo se arrojó a la bohemia parisina, contactando, como declara en *Treinta años de mi vida* (1917-1921), con figuras como Théodore de Banville, Paul Verlaine u Oscar Wilde. El guatemalteco se relacionaba así de primera mano con una tradición literaria que estimularía la creación de una nueva Salomé⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Antes de la publicación de la galería que conforma el “escogido” canon finisecular de *Los Raros* (1896) de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo ya había publicado en la editorial Garnier su edición parisina de *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (1895), donde activaba nuevos cauces estéticos (y polémicas), divulgando en español la obra de figuras como Ibsen, Swinburne, D’Annunzio o autores tan desconocidos para las letras hispánicas como Gerhart Hauptmann o Paul von Heyse (Sáez Martínez, 2004: 241-252).

⁵⁰¹ En esta tradición literaria con la que Gómez Carrillo se relaciona de forma “vivencial” ha de situarse su canon particular de lecturas, declarado en la biblioteca de Liliana en *Del amor, del dolor y del vicio* (1898), junto con la *Justine* (1791) de Sade, “La *Tentación*, de Flaubert; *Thaïs*, de Anatole France; *El Triunfo de la muerte*, de D’ Annunzio; *Afrodita*, de Pierre Louÿs; *Sonyeuse*, de Lorrain; las novelas de Goncourt, de Maizeroy, de Catule Mendès, de Daudet [...]” (1901: 116-117).

En el otoño de 1891, Gómez Carrillo afianzaba su amistad con Oscar Wilde⁵⁰², y compartía en París la gestación de la tragedia que poco después compondría en francés el autor irlandés. Resulta obvio que el guatemalteco tuvo que contagiarse de la obsesión de Wilde por el mito en esta etapa, así como por su sobreexposición diaria a las fuentes de la tradición mítica finisecular (Ellmann, 1990: 399; Gómez Carrillo, 2011: 322-329). Este hecho biográfico puede hallarse en la explicación de la intensa intertextualidad motriz del cuento el “El triunfo de Salomé” (*Bohemia sentimental*, 1900)⁵⁰³. Desde el inicio, el relato marca su dependencia de motivos axiales del mito, comenzando por la danza, uno de los temas más obsesivos en la obra de Gómez Carrillo⁵⁰⁴. En el relato, Marta, la protagonista, ejerce de bailarina en una sala de espectáculos de Madrid. Comienzan ya las innovaciones motívicadas: frente a la tradicional incursión en el espacio orientalista (habitual en las crónicas del guatemalteco)⁵⁰⁵, tal y como se percibe en las versiones de Casal y Valencia, el cuento de Gómez Carrillo se manifiesta, ante todo, consciente de la intertextualidad y las transformaciones que implica el hipertexto o texto meta (Kristeva, 1981: 67, 69 y 82; Genette, 1989a: 10-17). Esta actitud propicia ante todo un distanciamiento crítico (Hutcheon, 2000: 6 y 34-38) del mito, cuya recreación se desarrolla desde “afuera”. Así, lejos de introducir al lector en el espacio orientalista, el narrador deja claro desde el inicio que el escenario exótico resulta ahora solo un decorado:

⁵⁰² Basándose en el texto “Una visita a Oscar Wilde” (*Almas y cerebros*, 1898), fechado en 1890, José Ismael Gutiérrez defiende que Oscar Wilde y Gómez Carrillo se habían conocido antes de 1891. Permanece en cualquier caso inalterable hecho de la gran amistad entre ambos, así como la admiración que el guatemalteco profesaba al irlandés, como atestigua el primero en *Treinta años de mi vida* (2011: 307-318).

⁵⁰³ Marini-Palmieri en su edición de “El triunfo de Salomé” (Gómez Carrillo, 1989) ofrece la fecha de 1898 como primera publicación del relato, que se incluiría en una versión parisina de la novela *Del amor, del dolor y del vicio* que el crítico confiesa sin embargo no haber encontrado. Se ha cotejado dicha publicación (París, edición de “La Campaña”), pero no se ha hallado incluido nuestro relato, que se acompaña a dicha novela, pero en una edición parisina posterior (Librería Americana, Imprenta de la Viuda de Ch. Bouret, 1901, con prólogo de Rubén Darío). Al no encontrarse ninguna publicación anterior, no queda sino considerarse la primera aparición de “El triunfo de Salomé” la edición de 1900 de *Bohemia sentimental* (Barcelona, Ramón Sopena).

⁵⁰⁴ La obra de Gómez Carrillo aparece repleta de comentarios sobre la danza y sobre muchas de sus admiradas bailarinas. Conviene destacar en este sentido *Bailarinas* (1902), *De Marsella a Tokio* (1906), donde realiza una poética descripción de una danza de bayadera, y sobre todo el *Libro de las Mujeres* (1919 y 1921), donde alaba el arte de Isadora Duncan, Stacia Napierkowska, Encarnación López Júlvez (*La Argentinista*), Tórtola Valencia, Manuela Tejedor Clemente (*Preciosilla*), Adorée Villany y Loïe Fuller.

⁵⁰⁵ Como analiza Demetriou, las crónicas de Gómez Carrillo (entre sus incontables recopilaciones podría destacarse *De Marsella a Tokio*, 1906; *El Japón heroico y galante*, 1912 o *La vida errante*, 1919) parten del viaje como búsqueda “del misterio oculto detrás de toda realidad” (1975: 227). Así, en cada nuevo espacio “hay seres ansiosos, seres ávidos, seres atormentados por deseos infinitos, que corren tras una quimera y que no logran casi nunca alcanzarla” (Gómez Carrillo, 2013: 8). Ya Juan M. Mendoza, en su biografía de Gómez Carrillo mencionaba la excelencia del guatemalteco como cronista: “Enamorado de los símbolos, poseía el arte de separar la idea de lo real, y de consensar la abstracción en una alegoría viva, poniendo el alma en todas las cosas. Glosó con talento todo lo de actualidad, enmarcando el modo de sentir y de pensar del momento sociológico, filosófico, histórico y político” (1940b: 292).

Cuando la hilaridad producida por las excentricidades macabras de las hermanas Big-Flowers se hubo apagado en el murmullo de las últimas sonrisas, una bailarina surgió del fondo de las decoraciones, blanca como una estatua en la transparencia de tenues y vaporosas gasas (Gómez Carrillo, 1989: 103).

Los elementos de este anclaje distanciado se sugieren desde el inicio: a diferencia de la concentración trágica del mito en Casal y Valencia, Gómez Carrillo abre el relato con la risa traviesa de las bailarinas Big-Flowers; frente al espacio cuasi religioso, bizantinista y atemporal que en Casal queda de Huysmans y Moreau, se sitúa ahora el narrador en el Madrid moderno, cuya frivolidad resulta una de las diversas manifestaciones del ideal urbano cosmopolita que Gómez Carrillo apreciaba en París⁵⁰⁶.

Pese a este distanciamiento inicial, la intertextualidad con el mito de Salomé resulta manifiesta; primero, en base a la sugerencia al albo cuerpo femenino velado, de tenues reminiscencias wildeanas (“blanca como una estatua en la transparencia de tenues y vaporosas gasas”); posteriormente, a través de referencias directas al imaginario femenino finisecular, materia prima para la descripción de Marta, la bailarina:

Era una mujer de veinte años, alta, delgada, casi incorpórea, que bailaba, con ritmo lento y ademanes hieráticos, una danza sagrada de Alejandría o de Bizancio. Su cabellera rubia surgía entre las flores azules de una guirnalda, cayendo en pálidas ondas de luz sobre el pálido alabastro de los hombros. Sus labios, ensangrentados de carmín, sonreían dulcemente, dejando ver las líneas impecables de sus dientes. Tres largos collares de piedras multicolores, de ámbar y de falos de bronce envolvían su torso y marcaba la delicada ondulación del pecho (1989: 103).

Después de esta descripción en la que se entrecruzan los modelos de la “mujer frágil” (“delgada, casi incorpórea”) con los atributos de la “mujer fatal” (Hinterhäuser, 1980: 92-93), Gómez Carrillo desarrolla el motivo de la danza de Salomé. Aunque todavía no se mencione a la princesa hebrea por su nombre, los referentes resultan claros: Alejandría y Bizancio. Gómez Carrillo, como Huysmans, alude a aquel fantástico entorno indefinido, mezcla de múltiples culturas que el francés apreciaba en su lectura ecfrástica de las pinturas de Moreau: “Salomé pertenecía a las teogonías del extremo Oriente; [...] por encima de los siglos, no precisando el origen, ni el país, ni la época, [...] forma suntuosa

⁵⁰⁶ En sus memorias, Gómez Carrillo deja clara su imagen idealizada de París, mitificación del espacio urbano axial en la poética modernista (Mendoza, 1940b: 80-91; Pera, 1997): “París, para los que lo conocemos en toda su suavidad y lo amamos en todo su esplendor, es algo más que un nido, algo más que un refugio: es un santuario, es la fuente milagrosa de las nobles inspiraciones, es la ciudad santa del mundo moderno (Gómez Carrillo, 2011: 185). En este espacio, se inscribe el nuevo poeta *flâneur*, inscrito a su pesar en la sociedad burguesa mercantilista que rechaza, buscando “asilo en la multitud” (Benjamin, 2018: 263-264) y estetizando el espacio urbano en base al nuevo ideal artificial, heredero del decadentismo: “Tengo el impuro amor de las ciudades, / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades. // A mis sentidos lánguidos arroba, más que el olor de un bosque de caoba, / el ambiente enfermizo de una alcoba. // [...] A la flor que se abre en el sendero, / como si fuese terrenal lucero, / olvido por la flor de invernadero” (Casal, 2001: 223-224).

y fantástica” (Huysmans, 2012: 179-180). Así, el cuento se une a la tradición decadentista en cuanto a la ambigüedad espacial del escenario, pero también en cuanto al tratamiento de la figura femenina. Como en Huysmans, Gómez Carrillo retrata “la inquietante exaltación de la bailarina, [...] la majestuosidad refinada de la asesina” (2012: 179). Para trasladar estos contenidos, la mirada narrativa se dirige nuevamente al hipotexto pictórico y se emplea la écfrasis; como en *Salomé dansant* de Moreau [Fig. 10], la figura femenina “es alta, delgada, casi incorpórea, que bailaba, con ritmo lento y ademanes hieráticos” (Gómez Carrillo, 1989: 103).

Posteriormente, al igual que el caso de Huysmans, el relato pasa a la resignificación de la figura como “Belleza maldita” (2012: 179), la asesina que Gómez Carrillo describe en el fragmento citado en base a los atributos de la *mujer fatal* decadentista⁵⁰⁷: “cabellera rubia [...] cayendo en pálidas ondas de luz” (como en el arte prerrafaelita elemento que atrae y atrapa al varón) y “labios ensangrentados”, cuyo carmín recuerda más a la sangre que permanece en la boca de las vampiresas⁵⁰⁸ decimonónicas (Dijkstra, 1994: 351; Ballesteros, 2000: 38; Bornay, 2016: 285-290) que a simple maquillaje. Se aprecia aquí una demostración de las teorías sobre la prosa poética modernista que Gómez Carrillo sistematizara en su ensayo *El modernismo* (1904) (González, 1987: 25-28; Phillipps-López, 1996: 77-96). Así, la exaltación de la danzarina se efectúa por medio del “ideal de plasticidad escrita” (Gómez Carrillo, s.a.: 248)⁵⁰⁹, lograda en el relato a través del violento cromatismo que introduce la adjetivación (“cabellera rubia”, “pálidas ondas”, “labios ensangrentados”, “piedras multicolores”) y la

⁵⁰⁷ El arquetipo de la *mujer fatal* decadentista resulta constante en la narrativa de Gómez Carrillo, como se aprecia en las descripciones de Liliانا en *Del amor, del dolor y del vicio*: “Aquella mujer [...] parecía ser incomprendible, hecho de gracia malsana, de frialdad inquebrantable y de ligereza frívola. ‘Es un monstruo adorable’, se dijo a sí mismo” (Gómez Carrillo, 1901: 37).

⁵⁰⁸ Por encima de todas las vampiras decimonónicas destaca Carmilla, protagonista del relato homónimo de Sheridan Le Fanu (*In a Glass Darkly*, 1872), representante de muchos de los miedos ocultos de la sociedad victoriana (el lesbianismo, la sexualidad femenina), que finalmente acaban exorcizándose mediante el castigo a la mujer fatal (estaca en el corazón y decapitación) (Ballesteros, 2000: 67 y 81). Más adelante se tratará el caso de la revisión de este arquetipo de maldad femenina en “El vampiro” (*Cantos de la mañana*, 1910) de Delmira Agustini (v. §3.9.4), en el poema homónimo de *Caro Victrix* (1916) de Efrén Rebolledo o en “Vampiresa” (*El corazón de la noche*, 1918), de Eliodoro Puche: “[...] ¡Vampiresa, / que quisieras beber mi sangre neurasténica, casi sin vida y pobre, / vendiéndome la muerte por un poco de cobre!” (en Fuentes, 1999: 155).

⁵⁰⁹ En *El Modernismo*, Gómez Carrillo incluirá un texto fundamental para entender la praxis de la prosa modernista, “El arte de trabajar la prosa artística”. Aquí, el guatemalteco se apropiaba de las voces de autoridades como Gautier y Baudelaire para producir sus postulados: “El escritor es el hombre por excelencia, el gran obrero. Al escribir dibuja, pinta, graba, burila, esmalta, pule, esculpe, ama, odia, lo hace todo, no haciendo sino una cosa, llena sus diversas funciones ejerciendo una sola. Es lo universal. Es Pan. Es, en fin, entre los artistas, el Rey” (s.a.: 242). Sobre la evolución de la prosa modernista en Gómez Carrillo advierte Demetriou (1975: 232-233); se encuentra aquí un brillante jalón en el sendero de renovación ya impulsado por Martí (Gullón, 1984: 60-71) y Gutiérrez Nájera (Gutiérrez, 1975: 75-95).

alusión a metales (ámbar y bronce) con los que se continúa la evocación de la mujer enojada⁵¹⁰ simbolista, cuya tradición también absorbería Wilde en su figuración de su princesa de “ojos de ámbar” (2013: 72). Con este conglomerado intertextual se adornará el cuerpo estetizado de la danzarina.

Coloreado el retrato (la palidez de la piel y la cabellera rubia, los labios rojos, el amarillo del ámbar, la oscuridad del bronce), en una suerte de revestimiento o maquillaje ideal (Blasco, 1990: 26-27) que otorgara el misterio femenino⁵¹¹, Gómez Carrillo desata el cromatismo mediante el movimiento de la danza. Sin embargo, a diferencia del movimiento colorista de Huysmans, esta nueva Salomé danza de forma monótona, como si atenuara la resignificación de Huysmans así como el ambiente orgiástico en que se mueve la bailarina de Flaubert y se volviera finalmente al hieratismo de Moreau [Fig. 10]:

El cuerpo frágil palpita entre los velos policromos, mientras los brazos, cruzados detrás de la nuca, permanecían inmóviles... Y las figuras cadenciosas de la danza desarrollábanse, en la uniformidad monótona del mismo “paso”, con inmovilidades de Olvido, con inclinaciones de Deseo, con sacudimientos de Resurrección, al compás de flautas lejanas. Y poco a poco, en la claridad de la sala, la belleza casi lívida de la bailarina se idealizaba, hasta despojarse, en apariencia, de sus velos, de su blancura, de su sonrisa, de sus joyas, de todo lo que había en ella, en fin, de material y de humano, para convertirse en la evocación de un ensueño intangible (1989: 103-104).

Al son de la música de flautas (y no del instrumento de cuerda que figura en la obra de Moreau o el bandolín que aparece en la poesía de Valencia) desarrolla la danzarina su baile cadencioso que mueve con suavidad los velos con que adorna su cuerpo. Al tiempo que posibles connotaciones simbólicas al sustituir el instrumento de cuerda de versiones míticas anteriores por la flauta⁵¹² introduce Gómez Carrillo el motivo del desvelamiento, desarrollando ciertas innovaciones. A diferencia de la desnudez de la Salomé finisecular

⁵¹⁰ V. §2.2.3.2.

⁵¹¹ Resulta paradigmático el “Elogio del maquillaje” de Baudelaire, síntoma del decadentismo y su ansia esteticista: “Se ha hecho observar sensatamente que todas las modas son encantadoras, [...] siendo cada una un esfuerzo, más o menos acertado, hacia lo bello, a una aproximación cualquiera a un ideal cuyo deseo titilea sin cesar el espíritu humano no satisfecho. [...] La mujer [...] cumple una especie de deber aplicándose a aparecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que adorarse para ser adorada. Tiene, pues, que tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus” (2015: 185). En la misma línea comentará Gómez Carrillo: “La mujer es el eterno secreto, el eterno enigma, el eterno arcano. Dejándose adivinar, domina mejor que mostrándose” (1920: 128)

⁵¹² Nótese el variado simbolismo de la flauta según recoge Ramón Andrés: “Instrumento de marcado simbolismo, vinculado a la idea de soplo divino, de aliento vital, conductor del pneuma constitutivo del alma, transmisor del sánscrito *prana* y el hebrero *neshmáh*. Su nombre está ligado al latín *flatulare*, que procede de *flatus*, ‘soplo’. Es el favorito de Krsna; Visnu se transforma en flauta; es la voz por la que hablan el bambú y el loto. [...] M. Schneider había observado que por su forma es esencialmente masculina, pero que su voz, en cambio, es femenina: esta amplitud de significados la convierte en un instrumento del saber místico. [...] También J. E. Cirlot puso de relieve esta complejidad simbólica, la cual, de acuerdo con Schneider, ‘deriva de que, si por su forma parece poseer un significado fálico, su timbre se relaciona en cambio con la expresión femenina interna (ánima)’ (2012: 739-740)

en las versiones de Huysmans y Wilde, donde aparece la lujuria de la “bestia monstruosa” (Huysmans, 2012: 179), o como ya se ha visto, la “desnudez enjoyada” de Casal (2001: 122), el despojamiento de lo material por parte de la feminidad arroja al lector a una esfera indefinible, donde Salomé queda reducida a pura idealización, elemento intangible susceptible de ser rellenado de contenidos abstractos tales como “Olvido”, “Deseo” o “Resurrección”.

Inmerso en el distanciamiento ficcional, el relato sitúa a la danzarina en el espacio mencionado del cabaré, actuando frente a un público que “aplaudía alucinado” (Gómez Carrillo, 1989: 104). Este aspecto espacial se diferencia del escenario prototípico de la fiesta privada de cumpleaños de Herodes, en la que una extática Salomé actúa ante los invitados del Tetrarca. Ahora, frente a las versiones de Flaubert, Huysmans o Wilde, el narrador del relato se sitúa en un espacio público, en el que la danzarina realiza su desvelamiento para descubrir su interior de ídolo indefinido, susceptible de cualquier significación. A su manera, Gómez Carrillo recoge así la tradición finisecular que partía de Baudelaire y Mallarmé en sus concepciones abstractas de la mujer y la danza, puramente idealizadas: “la mujer [...] es una divinidad, un astro [...]. Es una especie de ídolo, estúpido, quizá, pero deslumbrante, encantador, que sostiene los destinos y las miradas pendientes de sus miradas” (Baudelaire, 2015: 179). Esta entelequia extremará su belleza con la danza, “reveladora inconsciente” que permitía el “desvelamiento [...] de mil imaginaciones latentes [...] como si fuera un Signo” (Mallarmé, 1987: 148-149). Desde este punto de vista simbólico entiende la danza el propio Gómez Carrillo:

¿No es acaso el cuerpo humano el compendio de todos los pensamientos y de todas las ideas? Los brazos tienen elocuencia, las piernas expresan sentimientos, los senos conocen los arcanos de la metafísica. Una danza no es sólo un poema: es un tratado de ética transcendental. Hay que leer un busto sin velos, que se agita y que tiembla, cual un tratado docto. Un pie no es un pie, una mano no es una mano, un gesto no es un gesto. Todo es todo, y este Todo comprende la vida mental, como la vida emotiva en una ideológica síntesis de fuego... (1919: 16).

Esta naturaleza del baile como apertura a una significación trascendental y en general de la belleza como fuente ética y de verdad (Rodríguez y Salvador, 1986: 32-33; Gullón, 1990: 75), puede ayudar a entender el distanciamiento metafictional del relato, rabioso de modernidad⁵¹³. Esta actitud llevará posteriormente a la resignificación de la danza como “Olvido”, “Deseo” o “Resurrección” (Gómez Carrillo, 1989: 103-104). Estos

⁵¹³ Como afirma Octavio Paz, una de las mayores conquistas de la literatura moderna es la reivindicación de su autonomía: “construir una realidad aparte y autosuficiente. Se construye así la noción de crítica ‘dentro’ de la creación poética” (1998: 56-57).

conceptos se articularán en el texto como *leitmotiv*, desvelando al final la resolución del enigma que comportan.

La naturaleza del baile en la poética de Gómez Carrillo y en “El triunfo de Salomé” adquiere una ambigüedad simbólica con la que se relaciona también la enfermedad de Marta: “sus ojos claros, sin brillo y sin mirada, sus ojos atrayentes de retrato; sus grandes ojos ojerosos, producían una sensación extraña de ceguera y de demencia” (Gómez Carrillo, 1989: 105). Al tiempo que partícipe de las tendencias decadentistas y su gusto por la estética de la finitud y la *perversión* de lo enfermo (Litvak, 1986: 223; 1990: 245-256; Cardwell, 1996: 176-177; Sáez Martínez, 2004: 64-68), el narrador presenta el trastorno de la protagonista: más allá de la aparente tisis, la danzarina se muestra *vaciada*:

Marta bailaba. Bailaba, como cantan los pájaros, ejerciendo una función natural. Había nacido bailarina, y bailaba. [...] una fuerza incontrastable hacía saltar del lecho para bailar, enteramente desnuda, ante su espejo, bailes caprichosamente improvisados. Y con la imaginación fuera del tiempo y del espacio, bailaba, durante largas horas, sin esfuerzo sensible, hasta que, fatigada y jadeante, caía sobre un diván, respirando difícilmente (Gómez Carrillo, 1989: 104).

La natural predisposición de Marta al baile comienza a alterarse, a rellenarse de una “fuerza incontrastable”, que la impulsa a adoptar un comportamiento extraño. Se manifiesta así el hipotexto de Mallarmé, retomando Marta el narcisismo de la heroína simbolista: “Et tout, autour de moi, vit dans l’idolatrie/ d’un miroir qui reflète en son calme dormant/ Hérodiade au clair regard de diamant” (Mallarmé, 2006: 54). Comienza así a mimetizarse Marta con el fantasma hipertextual de Salomé, adoptando la danzarina la naturaleza del mito hasta el punto de querer exteriorizarlo a través de la creación artística. Finalmente, Salomé impulsará a Marta a componer la música de una obra que interpretará ella misma y que titulará *El triunfo de Salomé*. Se produciría así una metalepsis en el relato (Genette, 1989b: 289), la transición entre varios niveles narrativos.

Abrazando la naturaleza metatextual del cuento, se describirá a continuación el proceso de creación de la obra que compondrá la protagonista e interpretará en el interior del relato marco. Para ello, acudirá a la ayuda de su hermano Luciano, que la ayudará a crear. Retomando el tópico romántico de lo femenino como inspiración desde el ámbito privado hogareño (desde el Romanticismo, la mujer era objeto poético, nunca sujeto autónomo como el hombre, al que correspondía la esfera de las actividades públicas⁵¹⁴)

⁵¹⁴ Sobre la función inspiradora de la mujer se expresa Bécquer con el lapidario “Poesía eres tú” de la rima XXI, pero también en *Cartas literarias a una mujer* (1861): “La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer. La poesía eres tú porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto

(Gilbert y Gubar, 1998: 21-31; García Montero, 2001: 35-41), Luciano ayudará a componer la obra: “Juntos trabajaron, en efecto, con febril actividad: ella defendiendo las frondosidades que le parecían bellas u originales; él, hábilmente, podando, cortando, talando” (Gómez Carrillo, 1989: 107). Después de que el sujeto masculino modele la obra de arte, Marta se dispondrá a interpretarla. Pero antes, se produce la posesión de Salomé:

Marta hacía todo lo posible por saturarse de la leyenda de la princesa lejana, repitiéndose sin cesar las divinas estrofas de Mallarmé, los diálogos complicados de Oscar Wilde, las pomposas cláusulas de Flaubert, las pesadas descripciones de Huysmans, las prosas irónicas de Laforgue, los cuentos visionarios de Lorrain, todo lo que las musas decadentes han producido, en fin, durante las postrimerías de nuestro siglo positivista, para completar la apoteosis del Pecado. Pero [...] el alma de Salomé se le había aparecido, más completa que en ningún libro, en algunas obras plásticas [...]. En el espacio de algunas semanas, el *boudoir* de la bailarina convirtiéndose en un verdadero museo de grabados y de fotografías que representaban a la hija de Herodiada [...]. Luego veíanse, prendidas con alfileres en las cortinas, clavadas en las paredes y embutidas en los marcos de los espejos, muchas Salomé trágicas e infantiles, exquisitas y bárbaras (1989: 109-110).

El desvelamiento con que se abre el cuento se descubre ahora metatextual, manifestándose cómo el vacío de la protagonista pugna por rellenarse del abigarrado *corpus* de variantes del mito de Salomé, citándose directamente los nombres de Mallarmé, Wilde, Flaubert, Huysmans, Laforgue, Lorrain⁵¹⁵. En última instancia, Gómez Carrillo construye su relato como ejercicio autorreferencial (Gutiérrez, 1995: 424), cuya intertextualidad base influirá gravemente en el personaje. En definitiva, Marta no resulta sino *copia* “de otra”; todo se reduce a un mecanismo de “autosugestión”:

El sujeto no es ni libre ni autónomo. Existe como la marca de un vacío, como una ausencia. Salomé está muerta, es la muerta. Cada versión, al repetirla, reproduce el frío enjoyado de su máscara, por eso asusta. La *autosugestión* de Marta -su deseo de coincidir con la imagen de Salomé- [...] funciona contrapuntísticamente con el proceso contrario: la *sugestión* inducida por Luciano, su hermano y maestro (Morán, 2008: 200).

La suplantación de identidad creadora de Marta por parte de su hermano, susceptible de interpretación como “castración” del deseo femenino (Morán, 2008: 202), concluye en el vacío de la protagonista, que se extrema mediante el propio poder del mito. Así, el conglomerado culturalista intertextual de Salomé se hace espíritu y posee a la protagonista (Gutiérrez, 1995: 426). En términos espiritistas, Marta ejercerá como

[...] constituye una parte de ti misma” (cit. por García Montero, 2001: 35). Desde esta perspectiva, la mujer no ejerce como sujeto de enunciación; en tanto que “vacía” y “bella”, representa el objeto poético por antonomasia (Gilbert y Gubar, 1998: 23 y 26). Así se desprende también de la poesía de Manuel Reina, que recoge los ecos becquerianos en “A una mujer” (*Cromos y acuarelas*, 1878): “Solo te falta el alma, hermosa mía, / no tienes alma, no: pero ¡qué importa! / tampoco tienen alma las estrellas, / las perlas, ni las rosas” (1878:12).

⁵¹⁵ Además de trasportar estas fuentes hipotextuales a su obra narrativa, Gómez Carrillo también se ocupó de estos modelos en obras críticas como *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (1895), testimonio de la temprana recepción de autores como Mallarmé o Huysmans (Gómez Carrillo, 1895: 332-340).

médium (Correa Ramón, 2019: 136-137), facilitando la expresión del ente sobrenatural a través de la danzarina. Como se anunciaba, el personaje resulta poseído por Salomé en la multitud de variantes míticas declaradas por el narrador: junto a las versiones literarias (Mallarmé, Wilde, Flaubert, Huysmans, Laforgue y Lorrain), las pictóricas: las obras de Bernardino Luini o Leonardo⁵¹⁶, Tiziano, Ghirlandaio, Baudry y Moreau.

Habitando en esta galería de palabras e imágenes, Marta alcanzará la inspiración para interpretar su obra. Ello concluirá finalmente en una suerte de simbiosis con la danzarina hebrea, que se comunica con ella infundiéndole la naturaleza mítica e inmortal de su danza: “Mi cuerpo dorado y ágil plegóse como un junco ante Herodes; luego se enderezó con un movimiento de serpiente; y en cadencia, sacudiendo los collares de mi seno, [...] mis caderas se estremecieron. [...] Bailé... muy largamente” (Gómez Carrillo, 1989: 109). En este estado, la posesión de Marta llegará a límites insospechados:

Sus piernas esculturales, más ágiles que nunca, palpitaban eternamente, como movidas por una fuerza oculta que no estaba en armonía con el vigor de su pecho debilitado. Sus pies parecían desconocer la fatiga, y, siempre inquietos, marcaban sin darse punto de reposo el ritmo de la danza sagrada, crispándose a cada instante en el estuche diminuto de los zapatos. [...] Dormida, también bailaba: bailaba en sueños, con la imaginación [...]. (Gómez Carrillo, 1989: 108).

El hieratismo de la danza inicial del relato se tornará así, con el mayor conocimiento del mito, un extraordinario frenesí que acompañará a la danzarina incluso en el sueño. Se habilita así una nueva significación de la danza en el relato. Lejos del distanciamiento inicial, ahora se persigue la introducción del personaje en el baile, que adquiere un sentido trascendente y ritual: “Bailar es siempre celebrar un rito. En el Oriente y en el extremo Oriente, este rito es complicado, puesto que celebra mitos religiosos” (Gómez Carrillo, 1919: 33). En el caso del relato, el ritual de la danza se concretará en la transformación de Marta en Salomé.

La metamorfosis de la heroína en Salomé resultará gradual. A medida que Marta penetra en los entresijos del mito a través de las múltiples versiones de las que se rodea, la bailarina comienza a transformarse en la “otra”. Esta operación se advierte no solo de forma explícita, sino también simbólica, por medio de ecos intertextuales que rodean a la protagonista: “la noche estaba clara, y en el horizonte la luna brillaba cual un ópalo

⁵¹⁶ En los apartados 2.2, 2.2.1 y 2.2.2 se mencionan algunas de estas variantes pictóricas de la danza de Salomé, con las que Gómez Carrillo pretende expandir la intertextualidad icónica antes de que se produzca la última actuación de Marta-Salomé. En el apartado correspondiente (§2.2.1) ya se mencionó cómo la Salomé tradicionalmente atribuida a Leonardo (de la que Gómez Carrillo también se hace eco) resulta en realidad alguna de las versiones realizadas por Bernardino Luini. Restaría únicamente hablar de la obra de Domenico Ghirlandaio, concretamente de su fresco sobre el banquete de Herodes (1486-1490), que se encuentra en Santa María Novella (Florencia), y de un diseño de Paul Baudry de 1874 que servirá de inspiración a Moreau (Melzer, 1987: 18-19).

inmenso, haciendo más blanca aún, con su luz, la blanca silueta de la bailarina” (Gómez Carrillo: 105). De esta forma, justo cuando manifiesta a Luciano su deseo de componer una obra sobre Salomé, el espacio nocturno del relato acoge la presencia de la luna, motivo axial en variantes del mito de Salomé como la *Hérodíade* de Mallarmé⁵¹⁷ y la tragedia de Wilde, referente más cercano para el guatemalteco (Rodríguez Fonseca, 1997: 114-115; Morales Peco, 2008: 289):

Mira la luna. ¡Qué rara parece! Se diría una mujer que sale de la tumba. Parece una mujer muerta. [...] ¡Qué rara parece! Como una princesita que llevara un velo amarillo y tuviera pies de plata. Parece una princesa cuyos pies fueran como pequeñas palomas blancas... Se diría que baila (Wilde, 2013: 53 y 55).

Se produce así un diálogo intertextual entre el relato de Gómez Carrillo y la tragedia de Wilde, recogiendo el primero imágenes axiales del hipotexto (pies-palomas, pies-plata, velo). Esto poseerá hondas consecuencias en el diálogo intertextual, no solo temáticas o estéticas en lo que respecta al imaginario decadentista de la feminidad exánime (Gullón, 1990: 158-161; Dijkstra, 1994: 38-63; Pedraza, 2004: Chaves, 2007: 73-77), sino también estructurales. Como ocurre en la obra wildeana, la luna anuncia el trágico final en el cuento, que como advierte el Narraboth en el parlamento citado, se desencadenará con la danza. Adoptando el hipotexto, lo propio ocurrirá en la narración:

Quería bailar y bailó. Su torso blanco se crispó con un temblor de agonía; sus piernas largas y finas agitáronse rápidamente; sus caderas vibraron, se contrajeron, se encorvaron, se esponjaron, se desgonzaron con la ligereza vertiginosa de la locura. Bailó toda su obra en el espacio de algunos minutos. Y luego, extenuada, sin fuerza, sin aliento, perdiendo el equilibrio, cayó en una postrera ondulación, envuelta en un rayo de luna que, para verla, había entrado por la ventana... (Gómez Carrillo, 1989: 114).

El resultado de la posesión última de Marta por el espíritu de Salomé (cuya presencia se advierte nuevamente mediante el rayo lunar que se funde con la protagonista, como ocurría de forma paradigmática en las versiones de Wilde y Castro⁵¹⁸) se canalizará de forma extática (cercana al orgasmo) a través de una danza cuasi sobrenatural. Entendida en los mencionados términos rituales, el final no puede resultar otro que la muerte.

En su relato, Gómez Carrillo se nutre del mito a la vez que introduce nuevas relecturas. Así, al tiempo que se recoge el motivo de la muerte de Salomé, a diferencia de Wilde, no resulta ello del castigo al deseo perverso por el Bautista (Martínez Victorio, 2010: 603-604). Por otra parte, la danza no desemboca en la expresión del deseo y en la

⁵¹⁷ V. §2.2.3.2.

⁵¹⁸ En los apartados correspondientes a Oscar Wilde se ha estudiado ya la axial relación entre Salomé y la luna (Morales Peco, 2008: 283-290; Martínez Victorio, 2010: 603-604). Así se advierte también en el texto analizado de Eugénio de Castro (v. 2.2.3.4.3): “[...] y la luna pálida, ambarina, / cae de lleno sobre la infanta que despierta” (1910: 427).

decapitación (y posesión) del ser amado. En esta ocasión, el motivo del desmembramiento se recrea desde el distanciamiento: Salomé habla por boca de Marta y expresa su desafío criminal; sin embargo, ahora el móvil no resulta la incapacidad de poseer al amado, como en la obra de Wilde, sino del simple simulacro intertextual: “Bailaré de tal modo, que los espectadores me ofrecerán sus cabezas. [...] Si continúas -le decía [Luciano], me parece que eres tú la que vas a perder la cabeza” (Gómez Carrillo, 1989: 111). De esta forma, se recupera la voz del mito, pero se desvía la significación amenazante del hipotexto hacia la ironía, parodiándose y desvalorizándose el texto meta (Genette, 1989a: 28 y 37-38). Finalmente, la parodia⁵¹⁹ llega a la “refuncionalización” (Hutcheon, 2000: 35-36 y 51-53): sin existir la anunciada decapitación múltiple del público ni tampoco la del Bautista originario, Salomé destruye a Marta, la víctima a la que ha vampirizado (Rodríguez Fonseca, 1997: 111; Morales Peco, 2008: 292-296). Así, como nuevo Frankenstein, la creación de Salomé se vuelve contra el creador, extremándose así la metalepsis (Genette, 1989b: 289)⁵²⁰. En última instancia, Gómez Carrillo resucita a una Salomé intertextual, que, como el vampiro, aniquila a la criatura de la que se adueña para garantizar su subsistencia (Ballesteros, 2000: 18-19). Adquieren sentido ahora los conceptos *leitmotiv* del relato: “Olvido”, “Deseo” o “Resurrección” (Gómez Carrillo, 1989: 103-104): Marta se “olvidará” de su ser anterior, de su arte natural, para, mediante el “deseo” de ser Salomé, resultar engullida por el mito para finalmente propiciar el despertar de la poderosa vampira.

La posesión intertextual del personaje femenino por parte del mito de Salomé se repetirá poco después de la publicación del relato de Gómez Carrillo. En 1904, Froylán Turcios incluía en el misceláneo *Hojas de otoño* (1904) el relato “Salomé”, cuyo estudio, en base a estrechas similitudes mitopoéticas, conviene realizar en conjunto con la obra de Gómez Carrillo. Entramos así en el intenso ambiente editorial de Fin de Siglo (Carter, 1968), más plural de lo que el canon tradicional de autores y generaciones ha considerado (Mainer, 2000: 238-254; Núñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares, 2005: 54-55). Así, en 1894, Froylán Turcios dirigía *El Pensamiento* (1894-1896), primer órgano difusor del

⁵¹⁹ Se entiende aquí un concepto amplio de parodia, que trasciende sus ocasionales efectos cómicos o satíricos para, en tanto que diálogo intertextual de creación y subversión, “refuncionalizar” nuevos aspectos del mito, dependientes de la actividad descodificadora del receptor (Hutcheon, 2000: 35-55), en este caso, el propio personaje de Marta.

⁵²⁰ Genette define la metalepsis como “el paso de un nivel narrativo a otro”, y aporta ejemplos extremos de este tránsito entre esferas ficcionales, como en el relato de Cortázar “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1964), donde un personaje resulta asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo (Genette, 1989b: 289-292).

Modernismo en Honduras⁵²¹ (Funes, 2006: 79-83), que agrupaba en sus páginas a grandes autores de las nuevas tendencias: Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Enrique Gómez Carrillo o Rubén Darío⁵²². Queda así prueba del contacto del hondureño con algunos de los responsables de las variantes hispánicas del mito de Salomé.

Marcando algunas diferencias con el relato predecesor de Gómez Carrillo, Turcios abrazará la tradición decadentista frontalmente. En esta ocasión, no habrá una víctima femenina del influjo de Salomé, sino que nuevamente el hombre resultará perdido por los efectos de la feminidad. Bebiendo del imaginario finisecular, Turcios crea a Oliverio, suerte de melancólico héroe decadente (Pierrot, 1977: 80-84; Diego, 2000; Chaves, 2007: 119-124; Zavala Díaz, 2012: 26), cuyo extremo refinamiento e hipersensibilidad (herencia de ejemplos decimonónicos como el Roderick Usher de Poe) todavía no había embotado completamente su capacidad de experimentación⁵²³:

El arpa de sus nervios vibraba de continuo y su alma de silencio y de sueño se pobló de imágenes luctuosas. Él era de un temperamento raro y aristocrático, en donde florecían fantásticamente las rosas de la fábula. Era un esteta por su tenaz obsesión de belleza y por el culto de la palabra; y desventuradamente, un voluptuoso. Su espíritu refinado, puro y excelso, sufría tormentos dantescos, vencido por la carne traidora. Llevaba en las venas [...] rojos ríos de lujuria; y en las horas demoníacas revolaba en su cerebro un enjambre de venenosas cantáridas (Turcios, 2005: 98).

En línea con los estetas finiseculares (Des Esseintes, Andrea Sperelli, Dorian Gray, el duque de Fréneuse), el “temperamento raro y aristocrático” de Oliverio se inclina por la ensoñación, por la “obsesión de belleza” que el sujeto hastiado solo puede encontrar ya

⁵²¹ La difusión del Modernismo por parte de Turcios en Centroamérica se intensificaría con publicaciones periódicas posteriores al frente de las que se encontraba el escritor, sobre todo con la fundación en 1901 de *Revista Nueva* (Mejía, 1980: 63-65) y el impulso en 1905 de la preciosista *Esfinge*, en palabras de Valle-Inclán, “la antología más completa y brillante de las letras universales” (cit. por Mejía, 1980: 81)

⁵²² El poeta hondureño sintió una profunda admiración por Manuel Gutiérrez Nájera y por Rubén Darío. Así se expresó sobre el primero en sus artículos necrológicos de *Revista Azul* (2 junio de 1895), reproducidos en *Mariposas* (1895), y en un extenso poema en alabanza al poeta mexicano (Turcios, 1895: 138-140). Por otro lado, Turcios conocería personalmente a Darío en 1906, en la Tercera Conferencia Panamericana celebrada en Río de Janeiro, evento en el que coincidirían ambos poetas en calidad de diplomáticos. Aunque con anterioridad a este viaje, Turcios y Darío habían mantenido ya intercambios epistolares (Funes, 2006: 59-63). Resultará fundamental en todo caso este encuentro de 1906, pese a que las primeras impresiones del hondureño no resultaran enteramente favorables, sobre todo con respecto al alcoholismo del nicaragüense: “Rubén, pasivo, nulo ante cualquier actividad que no se relacionara con la pluma, calificando de salvajes a los valientes y desentendiéndose de las proezas cívicas y heroicas, medroso, egoísta, dipsómano, difícil de palabra, feo, de movimientos indecisos y tardos, maestro imponderable en el dominio de las celestes músicas, la más brillante cumbre de la poesía castellana de todos los tiempos” (Turcios, 1980: 161).

⁵²³ Resulta paradigmática en la literatura finisecular la situación de hartazgo experiencial y embotamiento sensorial de Des Esseintes: “Se había entregado a los manjares carnales con un apetito de hombre caprichoso y enfermo, obsesionado por el hambre, pero cuyo paladar se embota y se hastía en seguida. [...] harto y cansado de los mismos lujos y de las mismas caricias, se sumergió en los bajos fondos de la sociedad, esperando así reavivar sus deseos por situaciones de contraste, y pensando estimular mejor, por medio de la excitante y fascinante sordidez de la miseria, sus sentidos adormecidos” (Huysmans, 2012: 125-126).

en lo extraño⁵²⁴. Esta ansia de experimentar con “placeres prohibidos” diferentes a la norma social (Correa Ramón, 2012: 46 y 58), llevará al héroe del cuento a un priapismo desconocido en los casos europeos, y que en el Modernismo llevará a la locura, como ocurre con el protagonista de *El Bachiller* (1895) de Amado Nervo o el de “Amor sacrílego”⁵²⁵, del propio Turcios.

Este estado de demencia carnal⁵²⁶ no resulta sin embargo natural en el personaje. Ante la presencia de la feminidad *fatal*, se transforma la vida del héroe, sumido a consecuencia de ello, en una existencia conflictiva que antecederá el desenlace trágico del relato, advertido desde la primera línea: “Era una joven de rara hermosura que llevaba en la frente el sello de un terrible destino. [...] Cuando Oliverio la conoció [...] quedóse sin aliento. Vibró en su ser hasta la más leve fibra, y sintió que toda su alma se anegaba en una angustia insoportable” (Turcios, 2005: 97). Inmerso en la tradición decadentista, Turcios no podrá resistirse en revestir a esta feminidad infausta de los atributos tópicos:

En su cara, de una palidez láctea, sus ojos, de un gris de acero, ardían extrañamente; y su boca, flor de sangre, era un poema de lujuria. Largo el talle flexible, mórbida de cadera, finos y redondos el cuello y los brazos, sus veinte años cantaban el triunfo de su divina belleza (2005: 97).

⁵²⁴ En este sentido, Des Esseintes, a lo largo de todo su itinerario vital descrito en *À Rebours*, hace suyo el parlamento de la Quimera en *La Tentation de Saint-Antoine* (1874) de Flaubert: “Busco nuevos perfumes, flores más espléndidas, placeres aún no experimentados” (Huysmans, 2012: 238). El sujeto decadentista hastiado, ávido de experimentar sensaciones nuevas aparece representado también en la Liliana de *Del amor, del dolor y del vicio*: “Todo lo extraño, todo lo misterioso, todo lo infame, despertaba su curiosidad enfermiza, hasta el punto de producirle verdaderas crisis de deseo. Los magos discípulos de Peladan; los místicos compañeros de Jules Bois; los cultivadores de ciencias herméticas; los poetas que glorificaban a Isis y que creían en el abate Vintras; los bebedores de éter y opio; los pálidos hijos de Tomás de Quincey; los bohemios satánicos a la Baudelaire; los efebos adoradores de su propio sexo, verlenianos o wildistas; toda la gran caravana de la moderna decadencia latina, en fin, atraía a la antigua marquesa, con el prestigio de sus pecados y de sus refinamientos. [...] mezclando los ritos religiosos a las locuras de la lascivia, convirtiendo su pecho desnudo en tabernáculo de ritos ocultos, iniciándola, en suma, con una seriedad increíble, en los arcanos del placer diabólico. Pero ninguna de tales fiestas del vicio laborioso y artificial, lograba, a la larga, satisfacer por completo sus sentidos” (Gómez Carrillo, 1901: 160). En esta búsqueda de nuevas sensaciones se inscribe también la obra de Bernardo Couto Castillo y relatos como “Blanco y rojo” (*Asfódelos*, 1897), donde el protagonista contempla con delectación la muerte de su amada, describiendo el goce estético de su desangramiento, reescribiéndose así el legado de De Quincey (*Murder Considered as One of the Fine Arts*, 1827).

⁵²⁵ Ávido de purificación, y siguiendo el ejemplo de Orígenes, el protagonista de *El Bachiller* llegará a automutilarse, venciendo así sus apetitos carnales hacia Asunción (Nervo, 1951: 190-191). En semejante ambiente de religiosidad se halla el sacerdote protagonista de “Amor Sacrílego”, tentado constantemente por visiones de deseo que su perdida fe deja de combatir, por lo que, después de abandonarse a la lujuria con una religiosa, acabará suicidándose ante la cruz, en el éxtasis de la profanación (Turcios, 2005: 60-62).

⁵²⁶ En la galería de personajes obsesionados por la voluptuosidad del cuerpo femenino que llegan incluso al crimen se encuentran personajes del Naturalismo español en su veta más radical, como el héroe Ricardo de *Crimen legal* (1887), novela de Alejandro Sawa: “Noches había en que la fiebre erótica hacía meterse a Ricardo en la cama a las nueve, acabado de comer [...], ansioso de volver a poseer a Noemí; y cuando saltaba del lecho, ya al día siguiente, a hora bastante avanzada de la tarde, le flaqueaban las rodillas y le zumbaban los oídos con ruido que le parecía al miserable algo así como la licuefacción de su cerebro; como si se le derritiesen los sesos. [...]// Era mucho lo que la pasión extraía de aquel organismo [...]// Noemí advertía los estragos, y, sin ser de condición perversa, se felicitaba de ellos como de un triunfo glorioso, como de una conquista” (Sawa, 2012: 151).

La descripción se aprecia perfectamente construida: cada elemento (cara, ojos, boca, talle, cadera, cuello y brazos) se adornan, como a la manera de un retrato poético, de un adjetivo o locución connotativa de la constitución de la feminidad *fatal* (“palidez láctea”; ojos “gris de acero” que, en oxímoron, “arde extrañamente”; boca “de sangre”, “poema de lujuria”; talle “flexible”, mórbido). Todo ello configura la “divina belleza”, que, como en el caso de Gómez Carrillo (donde se encontraba también la boca ensangrentada de la vampira) emana del imaginario decadentista ya descrito en apartados anteriores.

Este conglomerado de imágenes también en Turcios había evolucionado desde el romanticismo inicial de *Mariposas* (1895), y su modelo de mujer angelical⁵²⁷ hasta el desenfreno lujurioso de herencia baudelaireana que llega a *Floresta sonora* (1915), en composiciones como “Alma de mujer”:

Era una flor impura de la orgía
por ávidos placeres ojerosa,
que en su sed insaciable parecía
un vampiro en la noche tenebrosa.

Inscribía en sus tétricos anales
con cinismo procaz fechas y nombres,
feliz cuando en las rojas bacanales
bebíase la sangre de los hombres.

[...]

Ebria siempre de erótica locura
consideró al Amor como un sarcasmo
y solo se encendía su hermosura
en las horas intensas del espasmo
(Turcios, 1915: 109).

Se encuentra aquí el arquetipo de *mujer fatal* altamente codificado en el Fin de Siglo desde Baudelaire y Barbey D’Aurevilly. En obras como *Les fleurs du mal* (1857) y *Les diaboliques* (1874) se estetizaba este tipo femenino profundamente sexualizado y que, en oposición a los tradicionales roles de género, que podía llegar a destruir al hombre con su poder de seducción (Dijkstra, 1994: 234-235; Bornay, 2016: 113-125). De este imaginario no dejarán de nutrirse los cuentos de Turcios (Funes, 2010).

La seducción y posterior destrucción anunciada en “Salomé” funcionará como elemento motriz en el relato desde el principio. Este es el móvil principal de Salomé en

⁵²⁷ La obra de Froylán Turcios también se nutrirá del arquetipo de la “mujer angelical” mencionado al inicio de este capítulo y que en Hispanoamérica alcanzaría gran renombre a través de *María* (1867) de Jorge Isaacs. Este modelo de feminidad resultará altamente poetizado por el escritor hondureño en *Mariposas* (1895), punto inicial de su producción: “Sideral y silenciosa, / melancólico el semblante, / mi ángel pálido, mi amante, / mi novia tan cariñosa: / criatura voluntariosa / de peregrina belleza, / respirando amor, pureza, / perfumes y simpatía... / esa eres tú, musa mía, / mi musa de la tristeza” (Turcios, 1895: 19).

sus diferentes versiones míticas, con las que, inmediatamente, Oliverio se relaciona a través de la mujer por la que se siente atraído; así lo advierte el narrador, al anticipar los efectos de la feminidad sobre el protagonista:

Ella pasó como una sombra errabunda, pero él nunca más volvería a gozar de la grata paz de antaño. La amó inmensamente, con cierta impresión de espanto, como si de improviso se hubiera enamorado de un fantasma (Turcios, 2005: 97).

Lejos de delimitar un personaje con alguna profundidad psicológica, Turcios lleva a la concentración del relato (poco más de tres páginas) a una “sombra”, un “fantasma”. Al igual que en la obra de Gómez Carrillo, el relato reconoce así su intertextualidad, nutriéndose del mito y de toda la tradición que lo vertebra:

Aquella noche tuvo fiebre. Pálidas mujeres de la Historia, creaciones luminosas de los poetas, blancos seres de legendaria hermosura, que duermen, desde remotos siglos, el hondo sueño de la muerte, llegaron hasta él, en lento desfile. Vio pasar a Helena, marmórea beldad vencedora de los héroes; a Ofelia, cantando una tenue balada, deshojando lirios en las aguas dormidas; a Julieta, casta y triste, a Belkis, incendiada de pedrerías; a Salomé, casi desnuda, alta y mórbida, de carne de ámbar, de áurea cabellera constelada de grandes flores argentinas, tal como la vio en el cuadro de Bernardino Luini. [...] Comparó a la hija de Herodes con otra imagen de terrible encanto, pero viva y cálida, llena de sangre y de amor; [...] eran gemelas las dos vírgenes extraordinarias. [...] Era, no cabía duda, un caso de metempsicosis (2005: 97).

Se repasa en primer lugar “el desfile” de *fatales* (nótese el eco intertextual con la procesión de espectros de la *caza salvaje* en la que se ubicaba la Herodías-Salomé de Heine) que nutre el imaginario femenino finisecular retomando hipotextos pictóricos: una Helena marmórea que recuerda a alguna de las versiones de Moreau; la Ofelia de Millais, muerta en el río bajo un tapiz de flores⁵²⁸ o la Belkis de Eugenio de Castro, que volvía a la imagen de la mujer enjoyada parnasiana). Sin embargo, el narrador (al igual que en el cuento de Gómez Carrillo), termina recalando en la Salomé de Bernardino Luini, una de las variantes a través de las cuales se recrea a la princesa hebrea. Sin embargo, y de nuevo al igual que ocurre en “El triunfo de Salomé”, el mito supera su forma de cita intertextual para convertirse en actante del relato, produciendo activamente toda la actividad mitopoética y de renovación mítica.

Como se aprecia en el fragmento, el protagonismo de Salomé se manifiesta nuevamente a través de la posesión; mediante la declarada y tan cara “metempsicosis” para el espiritualismo finisecular y modernista (Correa Ramón, 2019)⁵²⁹, la figura bíblica

⁵²⁸ Se nutre aquí el relato de hipotextos pictóricos como las pinturas de Moreau dedicadas a Helena de Troya (Museo Moreau), sobre las que también se fijaría Casal en el analizado “Mi museo ideal” de *Nieve* (1892), así como la *Ofelia* (1852) de John Everett Millais (Tate Britain, Londres).

⁵²⁹ Recuérdense paradigmáticas concreciones poéticas del fenómeno de la metempsicosis en el poema homónimo de Darío: “Yo fui un soldado que durmió en el lecho / de Cleopatra la reina. Su blancura / y su

transmigra al cuerpo de la desdibujada heroína que activa en el relato el esquema mítico (“eran gemelas las dos vírgenes”), iniciándose así la recreación de los mitemas. Como en el caso de Gómez Carrillo, uno de los hipotextos básicos resulta nuevamente la tragedia de Wilde, incluso a través de referencias directas. Puede verse así una paráfrasis del monólogo de Salomé ante la cabeza cortada del Bautista: “tengo sed de tu hermosura. Tengo hambre de tu cuerpo” (Wilde, 2013: 133). Por su parte, Turcios apenas reformula la fuente en el hipertexto, limitándose a sustituir el concepto “hermosura” por “espíritu” y amplificando el deseo corporal añadiendo la “sed” al “hambre”: “Tengo sed de tu espíritu, y sed y hambre de tu cuerpo” (2005: 98). A este reflejo textual acompaña todo el espíritu de la *décadence* en lo que respecta al “Eros negro” (Litvak, 1979: 85-87), desarrollado en la unión de Eros y Tánatos que representa el motivo de la decapitación:

Vio errar, una vez, por un paisaje deslumbrante, a Salomé, llevando en una amplia fuente de plata la lívida cabeza del Precursor. Él llegó a su lado, al impulso de un brazo invisible; y reconoció, en aquella testa difunta, su propia cabeza. Y la Salomé de la fábula no era sino la Salomé de su deseo (2005: 99).

Mediante la visión de su propia decapitación, Oliverio termina de reconocer a Salomé en la mujer deseada, al tiempo que se mira a sí mismo en el espejo de la víctima de la leyenda bíblica. En este punto se producirá una nueva reescritura del mito; ahora la posesión de Salomé resultará doble: poseerá a la mujer amada, pero también al enloquecido Oliverio, víctima de la decapitación como el Bautista. De esta forma, el héroe deja de representar únicamente al profeta para fusionarse con el deseante Herodes wildeano (Rodríguez Fonseca, 1997: 121).

Como el Tetrarca literario, Oliverio pretende seducir a la mujer deseada. Sin embargo, a diferencia de los ofrecimientos del Herodes de Wilde, en los que implora la actuación de la danzarina, el refinado protagonista del relato escribe a la amada “cartas candentes, cartas llenas de sangrientos frenesíes, impregnadas de besos, de lágrimas y de voluptuosidad” (Turcios, 2005: 98). Se produce así una nueva reescritura motivada, en la que Oliverio-Herodes cambia los ofrecimientos tradicionales (piedras preciosas, pavos reales de gran belleza)⁵³⁰ por el éxtasis amoroso en sí mismo. Esta oferta presenta un patente y violento desarrollo del erotismo decadentista:

mirada astral y omnipotente. / Eso fue todo. [...] // Yo fui llevado a Egipto. La cadena / tuve al pescuezo. Fui comido un día por los perros. Mi nombre, Rufo Galo. / Eso fue todo” (1993: 307).

⁵³⁰ Se ha repasado ya el motivo de la petición de la danza por parte del deseante Herodes: “Sí, baila para mí, Salomé, te daré cuanto me pidas, aunque fuese la mitad de mi reino” (Wilde, 2013: 111). Ante la exigencia de la cabeza del Bautista por parte de Salomé, el Tetrarca hace sus contraofertas, intentando evitar el crimen: “Tengo una esmeralda, una gran esmeralda redonda que el favorito de César me envió. Si miras a través de esa esmeralda, puedes ver cosas que ocurren a una distancia inmensa. [...] Salomé, conoces mis

Si no me amas, te mataré -le decía. Serás mía o de la tumba. Pero jamás podré soportar que otro hombre te posea. [...] Sufro, amándote, un dolor agudo, una tortura diabólica. Necesito tu sangre y tus besos y tus lágrimas para vivir. ¿Quién soy? ¿Por qué aspiro a ti? No lo sé. Tú naciste en un palacio entre sedas y púrpuras... Yo vengo del país de la Miseria y soy apenas un peregrino del ensueño. Pero mi amor sobrehumano me hace superior a los hombres... Dame el hálito tu juventud, dame el divino tesoro de tu cuerpo y seré un dios... (Turcios, 2005: 98).

Así se expresa la nueva encarnación de Herodes, cuya vejez y “extenuado pecho” (Casal, 2001: 121) que imprimía la tradición finisecular (desde Flaubert, Huysmans y Wilde) al personaje se torna aquí avidez; el amor que profesa este Oliverio-Herodes por Salomé resulta la única forma de prolongar su subsistencia, que fía todo en este nuevo amor, en este “otro” erotismo que contacta con la muerte. Esta ansia de experimentación amorosa que busca el héroe como salida a su hastío culmina en *perversión* en tanto que desafío de las normas sociales (Litvak, 1979: 86; Dollimore, 1992: 33 y 104; Correa Ramón, 2012: 46 y 58). Apuesta así este nuevo Herodes por una noción cuasi nietzscheana de superación de lo humano, de creación de nuevos paradigmas de heroísmo adscritos a la nueva noción de la belleza maldita decadentista (Pedraza, 1991: 227; Praz, 1999: 72-73)⁵³¹. Se asiste así con Turcios a la culminación del itinerario del héroe romántico, partiendo del enfebrecido personaje byroniano (Praz, 1999: 160-161), hasta llegar al superhombre finisecular (Argullol, 2008: 398-408).

Siguiendo el esquema mítico, Oliverio se aproxima al cuerpo de Salomé. Una vez más, al igual que en el cuento de Carrillo, se desarrolla el motivo de la danza enmarcado en el referente hipotextual de una noche de luna, rastro significativo configurado ya como tópico: la adscripción lunar de Ártemis-Salomé, procedente entre otros textos, de Mallarmé y Wilde.

En una noche de luna y de silencio llegó a su oído el eco de una música lejana. Como un sonámbulo salió de su cuarto y vagó por las calles desiertas, atraído por el imán de la armonía. Sentíase débil y próximo a lanzar el último hálito. La música resonaba dulcemente en el aire nocturno. Encontróse de pronto frente a un vasto palacio en cuyos salones el baile ponía su nota de fuego. [...] aclamada

pavones blancos, mis bellos pavones blancos, que pasean por el jardín entre los mirtos y los altos cipreses. [...] No hay ningún rey en el mundo que posea unos pájaros tan maravillosos. [...] Aquí tengo alhajas escondidas que ni siquiera tu madre no ha visto nunca, alhajas completamente extraordinarias” (2013: 122-123 y 126).

⁵³¹ La práctica de *perversiones* en cumbres del decadentismo como *Monsieur Venus* (1884) conllevan esta significación pseudo mística y trascendente de unas prácticas amorosas que sobrepasan las convenciones: “Raoule besó sus cabellos de oro, [...] como si quisiera insuflarle su pasión monstruosa a través del cráneo. [...] estaban solos, llevados por un vértigo aterrador que cambiaba todas las cosas de sitio... iban hacia abismos insondables y se creían seguros uno en los brazos del otro. -Jaques -respondió Raoule-, he hecho de nuestro amor *un dios*. Nuestro amor será eterno” (Rachilde, 2016: 180-181). Todo ello se imbrica con el canon de belleza decadentista imperante desde hitos como el “Hymne à la Beauté” de Baudelaire: “¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales, / Belleza? Tu mirada, infernal y divina, / confusamente vierte los favores y el crimen, / y por esto podrías al vino compararte. // [...] Caminas entre los muertos, Beldad, de los que ríes; / el Horror, de tus joyas no es la que encanta menos, / y entre tus más costosos dijes, el Homicidio / en tu vientre orgulloso danza amorosamente (2011: 141).

por jóvenes elegantes, besada y profanada por sus ojos, bailaba Salomé su danza de sueño y de placer... (Turcios, 2005: 99).

La debilidad del héroe decadente lo conduce así a la fuente nutricia: su deseo se alimentará de la feminidad, inscrita nuevamente en el espacio “otro” distinto de la cotidianeidad (Litvak, 1986: 16-17), en el orientalismo espacial de herencia europea (Flaubert, Moreau, Huysmans) que retomaban Casal y Valencia. Al igual que el Herodes wildeano, Oliverio accede a la feminidad mediante la mirada: el voyeur “besa” y “profana” (Frontisi-Ducroux, 2006: 127; Ortiz Olivares, 2020: 91) el cuerpo antes immaculado de Salomé, produciendo así un desfloramiento figurado, como también acontecía en los casos de Mallarmé y Wilde⁵³². Se producen así, nuevas variaciones del desvelamiento de la figura de Ártemis-Salomé⁵³³:

Casi desnuda, velada por un tul impalpable, mórbida y diáfana, como una gran rosa de fuego, movíase con languidez al compás de un ritmo enervante. El cuerpo felino y pálido, de movimientos lentos y lascivos, era un milagro de belleza y de impudor. Jamás mujer alguna había mostrado ante los ojos de los hombres un tesoro tan maravilloso de morbideces y de aromas. El cuello largo semejaba el tallo de un lirio; sobre la espalda columbina caía, en lluvia de oro, la profusa cabellera. Sus senos, erectos y floridos, eran dos pequeños vasos marmóreos o más bien dos colinas de seda blanca, coronadas por una gota de sangre. Su rostro, de gracia sobrenatural, sonreía enigmáticamente; y su boca bermeja parecía una herida luminosa. Un velo diamantino temblaba sobre su sexo (Turcios, 2005: 99).

Nuevamente, Turcios inscribirá a la danzarina en la tradición decadentista, ampliando su carácter lujurioso herencia de la lectura mítica de Huysmans (2012: 179) mediante el símbolo (“rosa de fuego”), la animalización (“cuerpo felino”, que varía la tradicional filiación serpentina⁵³⁴ y se convertirá en tópico en el ámbito hispánico) [Fig. 38]

⁵³² Recuérdese el desfloramiento metafórico en Mallarmé (§2.2.3.2) y Wilde (§2.2.3.4.2), tal y como ya intuyera Cansinos Assens al hablar del contacto con la cabeza cortada, la “víscera genésica” (Cansinos Assens, 1919a: 47 y 247). Así, puede leerse en *Hérodiade*: “Et, pareille à la chair de la femme, la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu’un sang farouche et radieux arrose !” (Mallarmé, 2009: 38). En el caso de Wilde, el monólogo de la heroína resultará más explícito: “¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre? Aunque tal vez sea el sabor del amor” (Wilde, 2013: 134).

⁵³³ En estos términos analiza Fontisi-Ducroux la indignación de Ártemis al notarse contemplada en el baño por Acteón: “La casta Ártemis, que ha obtenido de su padre la prerrogativa de no someterse a la ley del varón, tiene razones para indignarse. Ha sido realmente violada, en cuanto diosa, en cuanto mujer y en cuanto virgen. Por ello condena inmediatamente a Acteón, pero después de haberlo hecho caer en la animalidad, a él, que intentó alzarse hasta lo divino (2006: 127).

⁵³⁴ V. nota 71. La comparación de Salomé-Herodías con los grandes felinos ya se producía en Flaubert, que identificaba a Herodías con Cibeles, cuyo poder se representa usualmente mediante su dominio sobre las fieras (Lucrecio, 1990: 162) (v. nota 190 del capítulo 2), y todavía antes en Mallarmé: “Le sais-je? Tu m’as vue, ô nourrice d’hiver, / Sous la lourde prison de pierres et de fer / Où des mes vieux lions traînent les siècles fauves / Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées, / Dans le parfum désert de ces anciens rois / [...] Les lions, de ma robe écartent l’indolence / Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer” (2006 : 40-42). En este sentido de dominación representa Eugénie de Castro su Salomé: “Y, en tanto, Salomé, divinamente única, / Por las rejas tiende sus manos plateadas. / Que los leones lamen, en lánguidos delirios, / Creyendo que son lirios... (1910: 424). Resulta pues, la animalización, una constante en la caracterización psicológica de la *mujer fatal* finisecular: “destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su

(Toledano Molina, 1992: 115; Dijkstra, 1994: 283 y 301-332; Bornay, 2016: 295-298) y la adjetivación valorativa de la danza y del cuerpo (“enervante”, “lascivos”, “maravilloso”, “sobrenatural”), cuyo retrato culmina en el misterio del ídolo (“su rostro [...] sonreía enigmáticamente”), como en Gómez Carrillo, ideal e intangible. El camino de esta idealización se alcanza sin embargo mediante la recreación esteticista del cuerpo tenuemente velado, ampliando el arquetipo baudelaireano y parnasiano de la “mujer joya” embellecida por el adorno artificial (Baudelaire, 2015: 184-185), al que suma sin embargo imágenes naturales. Como ya hiciera Wilde en la estetización del cuerpo del Bautista, se habla aquí del cuello largo de la princesa, comparado con el lirio, como también se observaba en la versión de Eugénio de Castro⁵³⁵; de la “espalda columbina”; la cabellera rubia, por herencia de hipotextual de la citada Salomé de Luini; senos, “vasos marmóreos”, “colinas de seda blanca”.

Esta ansia esteticista no termina en la simple contemplación o prosopografía corporal, de forma que el preciosismo de la prosa modernista utiliza sus imágenes de forma simbólica y estructural (González, 1987: 25-26; Gullón, 1984: 22-23; Phillipps-López, 1996: 123-126), anticipando el fatal desenlace del relato. Así ha de entenderse el simbolismo de la “profusa cabellera”, “la gota de sangre” que coronan los senos, o la “boca bermeja”, “herida luminosa”. Así, estos elementos funcionan como atributo de la feminidad fatal: la cabellera⁵³⁶, como elemento erótico y de poder (Dijkstra, 1994: 229-230; Bornay, 2010: 64-67 y 77-87) y la isotopía del rojo, que inunda el cuerpo de Salomé y su boca, como acontecía en la versión de Gómez Carrillo, resulta el sello de su carácter depredador, al que se somete el héroe. En este punto se retoma el motivo del desvelamiento (en esta ocasión, no tanto el descubrimiento de la sexualidad, a la manera wildeana, sino de su carácter homicida) (Showalter, 2010: 144-148), aunque de forma figurada, propiciando el desenlace fatal del relato:

Exhalábase de aquella terrible criatura tal potencia de amor, que Oliverio, estremecido, anonadado, casi muerto, tuvo que cerrar los ojos [...]. Al abrirlos de nuevo, acometido por un agudo tormento, [...] enloquecido por un dolor tremendo, golpeó los cristales con el puño hasta teñirlos con su propia sangre... y rodó sobre la acera como fulminado. La alta vidriera se abrió rápidamente y

frialidad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal” (Bornay, 2016: 115).

⁵³⁵ En §2.2.3.4.2 se habló de la estetización de Wilde y Bearsley, retomando las imágenes del *Cantar de los Cantares* trasplantadas a la poética decadentista de gusto por lo extraño: “¡Yokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. Tu cuerpo es blanco como las nieves que duermen en las montañas de Judea y descienden a los valles. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo [...] ni los pies de la aurora que pisan las hojas [...]” (2013: 78-80). De semejantes imágenes se sirve Castro: “Salomé, divinamente única, / Por las rejillas tiende sus manos plateadas. / [...] Creyendo que son lirios...” (1910: 424).

⁵³⁶ V. §2.2.2.

varias cabezas de hombres y mujeres se tendieron hacia la calle. Salomé llegó la última, y exclamó con su voz mágica y profunda, viendo al mísero, muerto sobre la dura piedra:

-Un mendigo... Nada más.

[...]

Afuera, el miserable yacía tendido de espaldas, con los ojos muertos fijos en la luna, que erraba por los altos cielos como un gran lirio de plata (Turcios, 2005: 99-100).

“La terrible criatura” acabará perdiendo al demente Oliverio, emasculada y destruida su autonomía por la feminidad, cuyo poderoso y salvaje efluvio enloquece. Ante el despojo del cadáver (“un mendigo, nada más”), el narrador advierte cómo “varias cabezas” se tienden hacia la víctima de la mujer; de esta forma vuelve a retomarse de forma latente el motivo de la decapitación, que no acontece aquí en tanto que triunfo del deseo *perverso* y la unión de Eros y Tánatos, sino como elemento más del ajusticiamiento de la diosa, que no tolera ser poseída (Frontisi-Ducroux, 2006: 127). En este sentido, la triunfante Salomé lunar cierra el relato (como en Wilde, de una idealidad asimilada a la plata, culmen de la perfección artificial)⁵³⁷, eludiéndose así el motivo del castigo y ajusticiamiento de la mujer letal⁵³⁸. Como en el texto de Gómez Carrillo, todo gira en torno al triunfo de la feminidad, modelo ideal en tanto que opción de rechazo de las convenciones sociales de Fin de Siglo⁵³⁹, pero también paradigma de misoginia⁵⁴⁰ y miedo a las nuevas conquistas sociales de la mujer (Bornay, 2016: 83-89).

A pesar de la reescritura mítica, los textos de Gómez Carrillo y Turcios se hallan unidos, además de por una análoga consciencia intertextual (que motiva en ambos casos la posesión de un personaje por Salomé), los dos autores manifiestan el estadio avanzado de recepción de la obra de Wilde, cuyo influjo continúa activo todavía en el primer cuarto

⁵³⁷ Se repiten en la *Salome* de Wilde las imágenes argéneas de la princesa: “Como una princesita que llevara un velo amarillo y tuviera pies de plata. [...] Parece el reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata” (2013: 55 y 57).

⁵³⁸ Resulta paradigmático el final de la obra wildeana, la ejecución del “monstruo”, como exclama Herodes: “Tu hija es monstruosa, un auténtico monstruo. Acaba de cometer un gran crimen. [...] ¡Matad a esa mujer! [...] *Los soldados se abalanzan y aplastan bajo sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea*” (Wilde, 2013: 135).

⁵³⁹ En esta búsqueda de modelos alternativos a las relaciones amorosas codificadas por la sociedad se inscriben los relatos de Turcios. Así se aprecia en el concentrado “Pareja exótica” (*Prosas Nuevas*, 1914), donde unos amantes se regodean (como en el caso de la *Venus im Pelz* de Sacher Masoch, la mujer adopta la posición dominante, mientras el hombre resulta sometido y humillado) en el goce que les proporcionan prácticas sádicas en las que se hieren mutuamente (Turcios, 2005: 157). Este culto a la perversión representa una tendencia muy cultivada por la literatura modernista, como ejemplifican la *Sonata de otoño* (1902) de Ramón del Valle-Inclán o *Voluptuosidad* (1906) Isaac Muñoz, todo un catálogo de parafilias (Litvak, 1979: 85-87, 132-133; Correa Ramón, 1996: 142-144 y 181-242; 2012: 58-59).

⁵⁴⁰ Inmerso en el imaginario finisecular, la obra de Turcios no puede salir del inconsciente ideológico misógino que la sustenta. Así, y aunque en su versión del mito de Salomé no desarrolle el motivo de su muerte, sí trata en otros textos el motivo romántico de la redención femenina, después de su errática vida: “Expió su culpa y dominó al demonio / de la Lujuria que la vida gasta. / Adoró la virtud de San Antonio, / transfigurada, luminosa y casta!” (Turcios, 1915: 110).

del siglo XX. Así lo prueba la obra de otro escritor centroamericano, el costarricense Roberto Brenes Mesén, otra de las figuras tradicionalmente olvidadas por el canon modernista pero que continúa beneficiándose del imaginario finisecular en nuevas variantes del mito. Todavía en 1911 Brenes Mesén daba el título de “Salomé” a un extenso poema incluido en *Hacia nuevos umbrales* (1913):

La luna se levanta de su lecho
de ámbar, como una blanca flor de plata.
Se oye la voz de Juan en la cisterna
donde habrá de morir, y en el palacio
la virgen Salomé, de blanco pecho,
desde el brocal de la cisterna le habla
(Brenes Mesén, 1913: 46).

Ya desde esta primera estrofa se aprecia la vinculación extrema del poema con su hipotexto: la *Salome* de Wilde. Partiéndose del paradigmático simbolismo lunar (como en los cuentos de Gómez Carrillo y Turcios, se recurre al tópico de la luna, relacionada especularmente con Salomé, nuevamente “flor de plata” en tanto que ideal artificial), Brenes Mesén traspasa a su texto el espacio mítico codificado por la tradición decadentista y desarrollado por Wilde: el palacio del Tetrarca y la cisterna, donde se halla preso Juan el Bautista. Desechando así los elementos ya anecdóticos de las versiones de Flaubert y Wilde (la decadencia del poder de Herodes frente a Roma u otras circunstancias de su gobierno) se centra la perspectiva poética sobre Salomé.

En tanto que la princesa hebrea ejerce el protagonismo absoluto, desapareciendo en el esquema mítico cualquier rastro actancial que pudiera quedar de Herodías y su influencia sobre su hija, inmediatamente expresa la joven su deseo por el Bautista. Se inicia así una variación del motivo de la seducción del profeta por Salomé, extraído directamente de la obra de Wilde:

Son terribles sus ojos, sobre todo. [...] Se dirían cavernas negras donde habitan dragones [...]. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. [...] Las rosas de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo. [...] Tus cabellos son como los cedros del Líbano, como los grandes cedros del Líbano que dan sombra a los leones [...] No son tan negras las largas noches negras, las noches en que la luna no se deja ver, en que las estrellas tienen miedo. No es tan negro el silencio que mora en los bosques. [...] Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil. Como una granada cortada por un cuchillo de marfil (2013: 74-80).

Si el irlandés estetizaba al Bautista partiendo de cuatro elementos corporales (ojos, cuerpo, cabello, boca) a los que se asimilan diferentes metáforas, símiles e imágenes materiales y naturales procedentes la mayoría del bíblico *Cantar de los Cantares*⁵⁴¹ (ojos

⁵⁴¹ V. nota 319.

como caverna, cuerpo como lirio, cabellos como la noche, boca como granada o marfil) intensificando así sus propiedades cromáticas (oscuridad, blancura, rojez), semejante procedimiento se observa en el poema:

Quiero mirar tus ojos, dos cavernas
donde se agitan las panteras crueles
de tus miradas, de brillantes pieles,
frescas, como si fuesen dos cisternas.
Quiero hundir los jacintos de mis manos
en tus guedejas de león rugiente
y vagar por la tarde de tu frente
sintiendo en su interior esos arcanos
de pensamiento que turbaron mi alma.
No sé yo cuántas noches escondidas
en tu melena están ni cuántas vidas!
Tu cuerpo tiene una altivez de palma
y me parece un templo, un bosque denso
lleno de blancos ciervos y azucenas,
un bosque de belleza ideal e inmenso
donde no hay aves que lamenten penas.
Tu rostro es un vergel donde se siente
un suave olor de mirra, es una fuente
murmurando en sus tazas de esmeralda
las palabras bellísimas de tu alma
(Brenes Mesén, 1913: 47).

Se aprecia así la relación extrema que mantiene Brenes Mesén con la obra de Wilde. Como en el caso de Villaespesa, se extrae del hipotexto wildeano la metáfora de los ojos como caverna, así como la imagen del león, que, a diferencia de Wilde, se asimila directamente a los cabellos, pasando a ser leonados, atributo simbólico de energía y ferocidad (Bornay, 2010: 39). Esta identificación entre el profeta y león, iniciada directamente en la obra de Castro, se tornará tópico constante en el mito, como se aprecia en su recurrencia en reformulaciones como la de Brenes Mesén o las de Francisco Villaespesa en *Torre de Marfil* (1911). En última instancia, en tanto que el profeta es león, la danzarina llegará a unirse con una cabeza del felino, como se aprecia en espectáculos cercanos a la zoofilia, como los de Gertrude Hoffmann en 1908 [Fig. 33]. Por otro lado, los cedros del Líbano de los cabellos en el hipotexto se desplazan en Brenes Mesén a la comparación corporal, convertidos a su vez en palmeras, que completan el bosque de símbolos (ciervos, azucenas, templo) o “correspondencias secretas” (Paz, 1998, 112-114; Baudelaire, 2011: 94), asimilables a la pureza del Bautista. Pero la transformación icónica más decisiva quizás resulte la del rostro, que pierde el cromatismo del rojo de la granada y el blanco de la torre de marfil de Wilde para difuminarse a través de la inclusión del sentido del olfato (“olor de mirra”). A ello se aúna la riqueza

connotativa del vergel y de la fuente, símbolos del “origen” o del paraíso terrenal (Cirlot, 2002: 216-217), transformados por un Modernismo preciosista de resonancias rubenianas⁵⁴² (Dengo de Vargas, 1974c: 113-115) en elementos éticos y estéticos (“las palabras bellísimas de tu alma”) (Rodríguez y Salvador, 1986: 32-33; Gullón, 1990: 75).

Pese a las similitudes con el hipotexto (cerca casi a la paráfrasis), Brenes Mesén introduce en su poema las citadas superposiciones de imágenes, que se acompañan de variaciones míticas de mayor calado. Así se aprecia en la cohabitación de la dimensión física del deseo de Salomé por el Bautista con otra más espiritual (“esos arcanos/ de pensamiento que turbaron mi alma”), que podría recordar a la romántica heroína de Massenet⁵⁴³. Sin embargo, lejos del melodrama de la ópera francesa, no encontramos aquí sino otra arista del Modernismo espiritualista entendido por Brenes Mesén como salida del reinante e insuficiente positivismo (Picon Garfield y Schulman, 1984: 51-52), cuya crisis motivaría una acentuada “sed espiritual”⁵⁴⁴ (Chaves, 2013b: 27; Correa Ramón, 2019: 41) de origen romántico (Jrade, 1986: 15-20 y 41-43). Desde este prisma se construye en parte la nueva variante mítica, que describe a la princesa hebrea en manifiesta deuda intertextual con la tradición finisecular:

El ópalo lunar de la sonrisa
brilló en sus labios y sus verdes ojos.
Un velillo de púrpura en la frente
de la luna roció de tintes rojos
la terraza de mármol del palacio,
las notas de la cítara del viento
y las rosas de plata en los jardines
(Brenes Mesén, 1913: 47).

⁵⁴² Durante una estancia en Chile en 1897, Brenes Mesén comenzó un fructífero contacto epistolar con Rubén Darío, que terminaría en el abrazo del joven poeta a la estética modernista, al tiempo que lo pondría en contacto con escritores de la talla de Eugenio de Castro o Leopoldo Lugones, representantes de lo que sería la última generación modernista, antesala a las nuevas tendencias del siglo XX: “Continuó sus estudios literarios y filosóficos y entró de lleno en el conocimiento de los poetas franceses contemporáneos que han influido, a través de Rubén Darío, en la transformación de la técnica del verso castellano. [...] escribió una epístola al autor de *Prosas Profanas* y este le correspondió entregándole su libro recién publicado y las *Montañas de Oro* con dedicatoria de Lugones. Fue esta la ocasión primera de admirar el genio poético de este egregio varón con cuyas tendencias le ataron lazos de simpatía nunca amortiguada. El prólogo de Lugones a la traducción de *Belkiss* de Eugenio de Castro le inspiró la curiosidad de penetrar en los libros de medicina, ciencia, artes y costumbres medievales [...]” (Brenes Mesén, 1964b: 16).

⁵⁴³ Podría advertirse aquí una reminiscencia del aria de Salomé en la escena primera de *Hérodiade* (1881) (§2.2.4.2): “Il est doux, il est bon ; sa parole est sereine, / Il parle, tout se tait ... Plus léger sur la plaine / L’air attentif passe sans bruit. / [...] Je souffrais, j’étais seule, et mon cœur s’est calmé / En écoutant sa voix mélodieuse et tendre !” (Milliet y Grémont, 1998: 81).

⁵⁴⁴ Como muchos de los autores modernistas (entre los que podrían citarse los casos de Rubén Darío, Emilio Carrere o Leopoldo Lugones) (Litvak, 1994) Brenes Mesén tuvo una estrecha relación con las ciencias ocultas; contactaría con el espiritismo y con la teosofía desde 1902, llegando a presidir en San José la Sociedad Teosófica (Brenes Mesén, 1964b: 18; Dengo de Vargas, 1974a: 8) y publicando diversos artículos y ensayos sobre esta temática, como su *Metafísica de la materia* (1917) o *El Misticismo como instrumento de investigación de la verdad* (1921) (Dengo de Vargas, 1974b: 36-48).

Bebiendo del hipotexto wildeano, Brenes Mesén construye la imagen de Salomé adscrita a su prototípico carácter lunar (“ópalo lunar de la sonrisa”), que, al igual que en la obra fuente, se tiñe de rojo advirtiendo sobre el ominoso desenlace futuro⁵⁴⁵. Se poetiza en última instancia el arquetipo de la *mujer fatal* finisecular, con sus atributos característicos (“verdes ojos”) (Bornay, 2016: 114-115), inserta, como en Wilde, en el escenario de la terraza del palacio de Herodes, adornado mediante la artificiosidad decadentista (“rosas de plata”) (Pérus, 1976: 39; Gullón, 1990: 82), la “Tebaida refinada” de Des Esseintes (Huysmans, 2012: 125) que veía también Rambova en la puesta en escena de su adaptación fílmica de la *Salome* de Wilde en 1922⁵⁴⁶. Enfrentaba así el esteticismo una vez más a la sociedad moderna (Gutiérrez Girardot, 1983: 54; Urrutia, 2002: 41-43; Villena, 2002: 16).

En tanto que deudora del espacio mítico finisecular y en concreto del hipotexto wildeano, la Salomé de Brenes Mesén no podía dejar de retomar el carácter deseante de Salomé (por encima de los mandatos de Herodías en versiones como la de Flaubert), que determinará en última instancia, ampliando la variante heineana de expresión de subjetividad, la modernidad de la figura femenina: “Pido la cabeza de Yokanaán en bandeja de plata por mi propio placer” (Wilde, 2013: 119). Sobre semejante base de autonomía y autoconciencia del propio poder se sitúa la protagonista del poema: “se plegará a mi encanto su fiereza” (Brenes Mesén, 1913: 47), que, mediante la danza, activa sus encantos para conseguir su objetivo:

De pronto surge, en la argentada fuente,
la cabeza de Juan con nimbo de oro.
La danza se congela en la silente
nieve de la luna del palacio blanco,
y un suspiro de amor con sus dos alas
de perfume y pasión cruza las salas
del rey Herodes.

[...]

Sus pies, de una blancura de paloma,
parecen, deslizándose en la alfombra,
la plata de dos rayos de alba luna
sosteniendo el encanto de una sombra
(1913: 48).

⁵⁴⁵ Después de que Herodes promete a Salomé darle cualquier cosa que pida como recompensa a su danza, el Tetrarca avisa sobre el aspecto de la luna, que, en tanto que reflejo de Salomé, anticipa el crimen final: “La luna se ha vuelto roja como la sangre. ¿No lo ves?” (Wilde, 2013: 115).

⁵⁴⁶ V. §2.2.6.

La descripción de la princesa hebrea se nutre nuevamente del imaginario wildeano (imágenes lunares, pies “de una blancura de paloma”)⁵⁴⁷. Sin embargo, en su sutil reescritura mítica, el poema termina fusionando los motivos de la danza y la decapitación, que transcurren simultáneamente: no acaba de danzar Salomé cuando aparece la cabeza decapitada de Juan.

El clímax del poema se acercará emulando nuevamente la obra wildeana. Ofrecido el miembro muerto a Salomé, la danzarina se dirigía en la obra teatral a la cabeza decapitada, expresando directamente su deseo *perverso*, que, en su oposición a las prácticas amoratorias socialmente establecidas, llega a la necrofilia (Litvak, 1979: 101). Ello se aprecia en el desarrollo del motivo del beso a la cabeza cortada:

¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. [...] Tengo sed de tu hermosura, tengo hambre de tu cuerpo. [...] Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte. [...]" (Wilde, 2013: 131-133).

Esta estetización del crimen erótico (Litvak, 1979: 86), básico para la transgresora poética decadentista, se adopta en el parlamento final del poema. Ello representará el armazón temático sobre el que Brenes Mesén realizará nuevas relecturas:

Ya estás en mi poder, bello profeta,
puedo beber el filtro de tus besos
en esa copa de coral que no habla
y bañar el martirio de mis manos
en el agua lustral de tus cabellos.
Ya estás en mi poder, bello profeta,
y puedo oír, con mis abiertos ojos,
la música divina de tu rostro.

[...]

Y el cántaro de rosas de su vida
se volcó sobre el agua de la muerte
para aromar las aguas de otra vida
(Brenes Mesén, 1913: 48-49).

Como en la obra teatral de Wilde, el parlamento se construye en torno a reiteraciones (“besar tu boca”), trasvasadas al poema a manera de estribillo que se repite dos veces e introduce a continuación diversas variaciones. Se produce finalmente una “reescritura por adición de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492): sobre una base común con el hipotexto, se añaden motivos de otras versiones del mito. Así, sobre la idea de posesión

⁵⁴⁷ Brenes Mesén concentra en su poema todas las imágenes del hipotexto wildeano, del que Gómez Carrillo y Turcios habían logrado distanciarse en mayor medida: “Mira la luna. [...] ¡Qué rara parece! Como una princesita que [...] tuviera pies de plata. Parece una princesa cuyos pies fueran como pequeñas palomas blancas. [...] Se diría una diminuta flor de plata” (Wilde, 2013: 53, 55 y 65).

del objeto deseado, común a la Salomé de Wilde, Brenes Mesén “resemantiza” mediante la inclusión de un misticismo nuevo, expresado retóricamente (nótese la sinestesia en “oír, con mis abiertos ojos/ la música divina de tu rostro”), análogo, pese a las diferencias de expresión, a la variante musical francesa ya estudiada⁵⁴⁸.

Esta nueva dimensión mística del poema se aproxima a la trascendencia del amor romántico que movía la Salomé de Heine, aunque en este caso, a través del prisma ocultista tan caro al Modernismo (Allegra, 1986: 140-151; Chaves, 2013b: 27-35), que seguía de cerca las corrientes espiritualistas decimonónicas⁵⁴⁹ (Pierrot, 1977: 123-128). Desde esta perspectiva, el amor se entiende “causa de vida y origen de creación” en tanto que “todo en el Universo está [...] creado amorosamente” (Dengo de Vargas, 1974b: 36), contribuyendo a la armonía universal⁵⁵⁰ (Jrade, 1986: 119). De esta forma, el binomio de Eros y Tánatos (Pujante, 2017: 239) no culminará ahora en la profanación del santo, ni tampoco en la elevación de la reliquia sagrada, como en el caso de la obra de Valencia. En última instancia, Amor y Muerte se unen en el poema de Brenes Mesén para “aromar las aguas de otra vida”. De esta forma, la unión trascendente de Salomé con el amado traspasará el ansia profanadora del decadentismo para adentrarse, a través del desarrollo de los motivos decimonónicos, en una propuesta más abarcadora, de corte cosmogónico.

Las versiones del mito de Salomé desarrolladas por Gómez Carrillo, Turcios y Brenes Mesén se presentan unidas por semejantes objetivos y procedimientos constructivos. A su manera, todos representan la consolidación del cosmopolitismo modernista en un estadio de plenitud en la recepción de las fuentes europeas. En el caso del mito de Salomé, los tres autores construyeron sus textos a través de una intertextualidad mayúscula, declarando explícitamente Gómez Carrillo y Turcios su deuda hipotextual con las versiones míticas de Mallarmé, Flaubert, Moreau y Wilde (entre otras); resultará menos explícito Brenes Mesén, pero a su vez, se nutrirá directamente de los modelos, llegando a parafrasear imágenes y símbolos concretos empleados por sus

⁵⁴⁸ Como se ha comentado (§2.2.4.2), Massenet reescribe el mito en base al anhelo de unión trascendente de los amantes, como se aprecia en la escena XII del acto III: “Dans l’extase de ta clarté, / Loin des vaines pensées, / Nos âmes enlacées / Montent dans l’immortalité” (Milliet y Grémont, 1998: 104-105).

⁵⁴⁹ Pierrot diferencia tres principales corrientes espiritualistas a mediados del XIX: el magnetismo (influenciado por la obra de Henri Delaage), el espiritismo (desarrollado a partir de la obra de Allan Kardec) y otras tendencias ocultistas, surgidas sobre todo en la órbita de la obra de Eliphas Lévi (1977: 124).

⁵⁵⁰ Esta visión esotérica del amor se explicita en obras de Brenes Mesén como *Metafísica de la Materia* (1917): “Es el espíritu divino cerniéndose o flotando sobre las aguas del abismo; es Eros sobre el Caos en la *Teogonía* hesiódica, el Amor que es Vida y Armonía infundiéndose en la Cósmica Materia Primordial. Toda la materia del sistema solar queda permeada de esta energía divina” (cit. por Dengo de Vargas, 1974b: 39). Esta concepción del amor perdurará en obras tardías, como *En busca del Grial* (1935): “Amor hasta la muerte, / que es no morir jamás, / porque amor es sustancia / de Dios, que es inmortal” (1974b: 40).

predecesores en el mito. En este ambiente intertextual, los tres autores saturaron su obra del imaginario decadentista en el que se imbricaban, al tiempo que situaban sus figuraciones de Salomé en el ya reiterado esquema de motivos: danza de Salomé, desvelamiento, petición de la cabeza del amado y finalmente unión fatal.

A partir de aquí, las relecturas resultaron constantes: Gómez Carrillo y Turcios partían del distanciamiento intertextual para, reconocida la naturaleza (meta)ficcional del arquetipo femenino, motivar la posesión de otros personajes con los que se encontrara. A su manera, ambos autores concibieron la danza de sus heroínas (reescribiendo la versión pictórica del mito femenino realizada por Moreau) como una suerte de ritual, que pasaba por la metamorfosis del personaje en el objeto de su deseo y que, en el caso de Gómez Carrillo, llevaría a la aniquilación. Así, la vampira Salomé necesitaba cuerpos con los que alimentarse, por ello destruye a la danzarina del guatemalteco después de poseerla, al igual que al nuevo Bautista encarnado por el héroe decadente de Turcios. De esta manera, el poder de Salomé continuará activo, llegando hasta la obra de Brenes Mesén, cuya reescritura mítica también concluirá en voluntad de infinitud. Entre la *perversidad* decadentista y la espiritualización esotérica, Salomé encontrará resquicios para continuar existiendo, reconocible y renovada al mismo tiempo en una sociedad secularizada necesitada de asideros míticos⁵⁵¹.

⁵⁵¹ En esta constante modernista de “rehabilitación del mito” (Litvak, 1986: 18) se sitúa *Hacia nuevos umbrales*, de Brenes Mesén. Resulta explícito el mismo autor en su prólogo sobre la mencionada naturaleza mítica-esteticista de la obra: “Hacia nuevos umbrales, hacia solitarias islas de esmeralda he arrumbado mi barco y en la indefinida extensión de las aguas, el alcionado vuelo de un ave, el canto sirenado del viento o de la ola, el rumor de la sirte, el adiós de pañuelo de la ausencia, el cántico de Eros, el virgiliano y misterioso grito de resurrección de Pan, la reverente devoción por los grandes Pilotos de Altas Naves, todo cuanto vibró en el mástil, o temió en la vela, o retembló en la quilla de mi esquife, todo, generosa Juventud, aquí os lo entrego, mientras os doy [...] el Regreso de los Dioses Desterrados” (Brenes Mesén, 1913: X).

3.4. LA LITERATURA DE RUBÉN DARÍO: ENTRE EL ARQUETIPO Y SU SUPERACIÓN

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos
(Rubén Darío, *Prosas Profanas*)

Las bases de la reescritura del mito de Salomé en los autores estudiados pueden apreciarse también en la obra de Darío, cuyo desarrollo del imaginario femenino finisecular experimentará en su trayectoria una manifiesta evolución. Así, desde las arquetípicas figuras *fatales* de *Azul...* (1888) como Onfalia y Dalila (Rodríguez Fonseca, 1997: 125), hasta la presencia de Salomé en *Cantos de vida y esperanza* (1905), existirá un notable recorrido mitopoético. Aparte de las diversas figuraciones de la feminidad peligrosa que inunda la obra dariana, puede rastrearse la presencia de la princesa hebrea en diversas composiciones poéticas y en un cuento. Cronológicamente, este relato resultará el primer texto que Darío dedique a la danzarina, publicado el 27 de septiembre de 1891 en *La Prensa Libre* de San José de Costa Rica, con el título de “La muerte de Salomé”. Pero antes de llegar al motivo postrero del mito, conviene detenerse en el desarrollo dariano del resto de mitemas a lo largo de su obra poética: de forma explícita y patente en tres poemas de sus *Cantos*, y de forma latente (sin mencionar directamente a la danzarina, pero aludiendo a su figura) (Durand, 1993: 344) en otras composiciones.

Pese al estado avanzado del mito de Salomé tratado por los modernistas, la tradición finisecular resultaba ineludible en los primeros años del siglo XX. Ciertamente, no podría encontrarse mejor terreno para la evolución mítica que el cosmopolitismo dariano (Fernández, 1990: 57-58), confesado desde los juicios de Valera⁵⁵² acerca de *Azul...* o el pórtico de *Cantos*: “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita;/con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinita” (2014: 339). Confesaba así Darío la amplitud de su poética y su ansia de diálogo intertextual, mencionando a Hugo y Verlaine, corifeos de las tendencias que abrían y cerraban el XIX (romanticismo y simbolismo). Sobre estos puntales, entre otras “direcciones”, se apoyarían los modernistas (Schulman, 1987: 21; Gullón, 1990: 16-17, 21-31); en el movimiento de avance y retroceso simultáneos de la modernidad que Paz

⁵⁵² Después del envío de Darío a Juan Valera de un ejemplar de la edición chilena de *Azul...*, aparecieron en *El Imparcial* de Madrid (22 y 29 de octubre de 1888) las dos famosas cartas del novelista, con sugerentes apreciaciones sobre obra reseñada: “Si el libro [...] no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y el apellido del autor, [...] hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío [...]” (Darío, 2014: 104).

llamaba “tradición de la ruptura” (1998: 148), Darío también se posicionará entre la búsqueda de unos orígenes y tradición (popularismo, indigenismo, cosmopolitismo) acompañada con la renovación verbal (Domínguez Caparrós, 1990: 42-44; Fernández, 1990: 53-59; Paz, 1991: 16-17). Pero entre el Romanticismo y el simbolismo quedaba el imaginario decadente (Pierrot, 1977), con el que Darío no cesa de dialogar⁵⁵³.

El ansia cosmopolita de Darío se concretará pronto en la creación de un canon alternativo, muestra de su anhelo de renovación⁵⁵⁴. De esta forma, el nicaragüense dedicará un capítulo de *Los raros* a revisar aquellos autores diagnosticados como “enfermos” por Max Nordau, que popularizará esta senda de crítica *patológica* del Modernismo hasta llegar a la Silva Uzcátegui (Correa Ramón, 2002). Con sus apreciaciones irónicas sobre los juicios del crítico húngaro en *Entartung* (1892), Darío se apropiaba de la tradición finisecular:

En el proceso del libro, desfilan los simbolistas y decadentes. El ilustre jefe, el extraño y cabalístico Mallarmé, con el pasaporte de su música encantadora y de sus brumas herméticas no necesita más para el diagnóstico. [...] Jules Laforgue, que con la introducción del verbo falso ha hecho tantas exquisiteces. [...] Y al paso de los estetas y decadentes, lleva la insignia de capitán de los primeros Oscar Wilde. Sí, Dorian Gray es un loco rematado, y allá va Dorian Gray a su celda. [...] Y lo que son los decadentes [...] van representados por Villiers de l'Isle Adam, el hermano menor de Poe, por el católico Barbey d'Aureville, por el turanio Richepin, por Huysmans, en fin, lleno de

⁵⁵³ En las polémicas desatadas en oposición al Modernismo, las nuevas tendencias fueron criticadas como “decadentes” y “enfermas” por figuras como Max Nodau, Paul Groussac, Leopoldo Alas Clarín (Phillips, 1977: 239 y 243; Martínez Cachero, 1987; Zuleta, 1988: 127-142; Acereda, 2011: 101-242) o el mismo Eduardo de la Barra en su prólogo a *Azul...* (1888), que rescata a Darío de semejantes tendencias: “Los decadentes no solo olvidan el significado recto de los vocablos, sino que los enlazan sin sometimiento a ninguna ley sintáctica [sic], con tal que de ello resulte alguna belleza a su manera, la cual bien puede ser una algarabía para los no iniciados en sus gustos” (Darío, 2014: 132). Frente a estas posturas, en *Historia de mis libros* Darío defendió su cosmopolitismo en la suma de diferentes estímulos valiéndose nada menos que del imaginario decadentista, retratando al nuevo sujeto (heredero de Des Esseintes de Huysmans) en el paroxismo de sus nervios, hiperestésico: “[...] yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también [...] la poesía española [...]. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas. [...] el culto del entusiasmo y la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; [...] la simiente del catolicismo, contrapuesta a un tempestuoso instinto pagano, complicado con la necesidad psicofisiológica de estimulantes modificadores del pensamiento, peligrosos combustibles, suprimidores de perspectivas afligentes, pero que ponen en riesgo la máquina cerebral y la vibrante túnica de los nervios” (Darío, 2009: 218). Olivares estudia la plural recepción del decadentismo por parte de Darío y otros modernistas, que asumieron en general las características de las tendencias finiseculares: “contra las normas literarias vigentes, especialmente el Naturalismo, emerge, a consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto de lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas” (1980: 59).

⁵⁵⁴ El ansia de renovación (formal, temática y del canon) aunará las poéticas modernistas, como ya declarara Manuel Machado, destacando el papel de Darío: “Todos, sí, han roto con las normas de la retórica vieja, pero influido cada uno por tendencias distintas, venidas en su mayoría de Francia, o bien entregados a su propio temperamento, siguen sendas completamente diferentes sin haber creado escuela, sin pretender crearla tampoco y lo que es más, abominando de toda escuela artística, excomulgando por anticipado a todos los futuros fieles. [...] Darío ha tomado aquí cartas de naturaleza. Maestro de la forma se le reconoce por todos. Por lo demás él ha sido el gran importador de la poesía europea a la lengua castellana y tiene no pocos imitadores” (2000b: 415 y 420).

músculos y de fuerzas de estilo, que personificara en Des Esseintes el tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo (Darío, 2016: 169-171).

De esta forma concentra Darío menciones a los autores europeos que precisamente habían rendido tributo a la princesa hebrea a lo largo de las versiones míticas estudiadas en apartados anteriores: comenzaba por Mallarmé, al que el nicaragüense había dedicado dos artículos⁵⁵⁵, y continuaba mencionando a Laforgue, Wilde y Huysmans, a cuya novela *À Rebours* rendía tributo adoptando en la prensa argentina el seudónimo del dandi, Des Esseintes (Rama, 1985: 63). En otro capítulo de *Los raros*, Darío se acercaba finalmente a la figura de Eugenio de Castro, recogiendo el texto de su conferencia bonaerense de 1896 sobre la obra del portugués⁵⁵⁶. Se abarcaba desde estas múltiples declaraciones hipotextuales el amplio abanico de reescrituras míticas, desde la figuración de la *mujer fatal* finisecular e ídolo esteticista hasta las relecturas distanciadas y paródicas.

El punto de partida del acercamiento al mito bíblico en Darío, sobre el que basculan las referencias hipotextuales de *Los raros*, se ubica inicialmente sobre la víctima de la feminidad, el “tipo finisecular del quintaesenciado”, sobre el que, de forma análoga a Turcios, parte la reescritura mítica. Así se aprecia en la “Canción de Otoño en Primavera” de *Cantos de vida y esperanza*, presentándose a un sujeto poético débil y enfermizo, “falto de luz, faltar de fe” (Darío, 2014: 403), cercano al *spleen* que Baudelaire, Huysmans o D’Annunzio habían descrito y que luego recogerá el Modernismo⁵⁵⁷. En este estado de debilidad física y espiritual, el héroe masculino resulta presa fácil:

Yo era tímido como un niño.
Ella, naturalmente fue,
para mi amor hecho de armiño,
Herodías y Salomé...

[...]

La otra fue más sensitiva,
y más consoladora y más
halagadora y expresiva,
cual no pensé encontrar jamás.

Pues a su continua ternura

⁵⁵⁵ Poco después de la muerte de Mallarmé, Rubén Darío publicaba en el bonaerense *El Sol del Domingo* (número 3, 18 de septiembre de 1891) su artículo “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”. Este texto antecede al más conocido “Mallarmé”, publicado un mes después (*El Mercurio de América*, Buenos Aires, octubre de 1898). En ambos textos puede apreciarse el gran conocimiento de la obra de Mallarmé por parte de Darío (García Morales, 2006: 33-46).

⁵⁵⁶ Existen pruebas sobre el influjo de Castro sobre Darío (Díez-Canedo, 1921: 234), que llegó a recibir un ejemplar de *Salomé e outros poemas* a través de Luis Berisso, como el mismo nicaragüense informa a Castro en una carta fechada el 7 de diciembre de 1896 (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 125).

⁵⁵⁷ V. nota 287.

una pasión violenta unía.
En un peplo de gasa pura
una bacante se envolvía...

En sus brazos tomó mi ensueño
y lo arrulló como a un bebé...
y le mató, triste y pequeño,
falto de luz, falto de fe...

Otra juzgó que era mi boca
el estuche de su pasión;
y que me roería, loca,
con sus dientes el corazón
(2014: 402).

Como resultaba habitual en la literatura finisecular, un individuo pusilánime testimonia la dominación a la que está sometido por parte de las respectivas encarnaciones de la feminidad, que completan al yo lírico: “plural ha sido la celeste/ historia de mi corazón” (2014: 402). A través de todas sus configuraciones (“ella”, “la otra”), Salomé (caracterizada nuevamente como bacante velada, aludiéndose al motivo de la danza de seducción) activa una “pasión violenta” que provoca la inversión de los papeles socialmente atribuidos a los sexos. Así, la “dulce niña” de la segunda estrofa del poema se transmuta en la mujer *fuerte*, que utiliza su ternura *esencial* como engaño, royendo el corazón del héroe en una suerte de reescritura sentimental de la decapitación. Si la cabeza simbolizaba tradicionalmente la potencia vital e intelectual del varón (Girón Alvarado, 1995: 138; Kristeva, 2014: 12-13), supone esta decapitación implícita la destrucción de la virilidad por parte de la mujer. Culmina así el debilitamiento y *feminización* del hombre (Martínez Victorio, 2010: 601-602)⁵⁵⁸, de forma análoga a Severin en *Venus im Pelz* (1870): “la razón ejerce poco poder sobre vos y [...] sois una naturaleza blanda, entregada, sensual” (2014: 49). Recoge así la poesía dariana el síntoma de la *degeneración*, asumida ya por los escritores victorianos, con la figuración wildeana de Salome a la cabeza:

la *nueva mujer*, identificada con una sexualidad de perfiles míticos, amenazaba con feminizar -y, por tanto, sumir en el caos- a la sociedad, lo que a su vez implicaba una amenaza de castración para el varón. Estos temores están en el trasfondo de la *teoría de la degeneración* de Max Nordau [...]. Según esta teoría, degeneración y feminización son conceptos prácticamente sinónimos. De

⁵⁵⁸ *Venus im Pelz* ofrece ejemplos explícitos de esta suerte de *feminización* del hombre, como declara la poderosa Wanda al débil Severin: “tú no eres un hombre, eres un soñador, un atractivo adorador, y seguramente serías un esclavo impagable; pero no puedo imaginarte como esposo” (Sacher-Masoch, 2014: 75). El Modernismo hispánico recibirá esta herencia de los héroes decadentes, llevando a extremos como en *Del amor, del dolor y del vicio*, donde la poderosa feminidad lleva incluso a cargar en brazos al débil protagonista: “Y tomándole casi en vilo entre sus brazos robustos y delicados, le llevó hasta el borde del lecho: -¡Di que no tengo más fuerza que un hombre! -¡Ya lo creo que eres fuerte! Eres fuerte como un titán metamorfoseado en lirio” (Gómez Carrillo, 1901: 49).

hecho, Nordau describe al esteta, paradigma del degenerado, como el depositario de una serie de estigmas convencionalmente atribuidos a la mujer, a saber: emocionalidad descontrolada, neurastenia, histeria, debilidad mental, cobardía, etc. [...]. Bajo el influjo de estas tesis, el esteticismo y el hedonismo fueron vistos por amplios sectores de la sociedad victoriana como muy peligrosos para el orden establecido. [...] lo femenino, fuera de los cauces tradiciones, se percibió como un cáncer susceptible de hacer metástasis y aniquilar el robusto cuerpo de la nación [...]. (Martínez Victorio, 2010: 601-602).

A su manera, la “Canción de otoño en primavera” recoge estas manifestaciones de degeneración social en la evolución de los sexos⁵⁵⁹: la desviación del lugar natural del hombre (espacio público, productivo, depositario de la razón) hacia la pasividad del sentimentalismo del corazón (ámbito propio de la feminidad, anclada *naturalmente* en la esfera privada) (Gilbert y Gubar, 1998: 21-31; García Montero, 2001: 35-41; Correa Ramón, 2006: 221-224). Frente a ello, Salomé funciona como mujer “loca” de instintos desatados, una variación de la mujer *fuerte* o *nueva mujer*, estetizada en base a los atributos mallarmeños de pureza y frialdad, desasida de todo sentimiento humano⁵⁶⁰.

En la alabanza del carácter “sensitivo” (y alternativo) de la feminidad por parte del sujeto poético en su anhelo de goces extraños y refinados, se ubica Darío en la mencionada tradición finisecular, en la que ya se ubicaba Villaespesa en *La copa del rey de Thule*, en busca del más perfecto goce, como anunciaba el pórtico de *Cantos*: “En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva;/ un alma joven habitaba en ella,/ sentimental, sensible, sensitiva” (2014: 340). Mostraba así el poeta su deseo de dar vida, de volver carne al objeto femenino poetizado, que se tornase “sensitivo”, como también ocurría en “Sarah”, su poema dedicado a Sarah Bernhardt, la musa de Oscar Wilde que idealmente hubiera encarnado a Salomé⁵⁶¹: “una voz de tono blando, / un

⁵⁵⁹ Peluffo ubica a Darío en el contexto misógino de Fin de Siglo, preocupado por los avances sociales de la mujer (2006: 300-304). Ciertamente, pese a que el nicaragüense en “La mujer española” expresa su deseo de progreso social en la necesidad de la educación femenina, no deja de criticar en el mismo artículo el “exceso” de literatas, salvando únicamente a Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal, “cerebros viriles”: “en cuanto a la mayoría innumerable de Corinas cursis y Safos de hojaldre, entran a formar parte de la abominable *sisterhood* internacional a que tanto a contribuido la Gran Bretaña con sus miles de *aufhresses*. Para ir hacia el palacio de la mentada Eva futura, las [sic] falta a estas cambiar el pegaso por la bicicleta” (Darío, 1950c: 362). Estas críticas antifeministas se tornarán más ácidas y explícitas en “¡Estas mujeres!”: “cuando esas damas pretenden todos los derechos y rehúsan todos los deberes, cuando quieren encargarnos de remendar los calcetines, ellas que no sabrían y no podrían dedicarse al trabajo del hombre, a su esfuerzo físico e intelectual, nos muestran el fondo de sus sentimientos. [...] las propagandistas son solamente unas cuantas, viejas y feas. Las pocas jóvenes y algunas guapas, si lo hacen, lo hacen por divertirse. Las demás mujeres, de belleza o de gracia, seguirán ejerciendo el único ministerio que la ley de la vida ha señalado para ellas: el amor en el hogar o el amor en la libertad” (1950b: 551-552).

⁵⁶⁰ Ha sido estudiada en este sentido la obra de Mallarmé (v. §2.2.3.2): Je veux que me cheveux qui ne sont pas des fleurs / À répandre l’oubli des humaines douleurs, / Mais de l’or, à jamais vierge des aromates, / Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates, / Observent la froideur stérile du métal [...]” (2006 : 42-44).

⁵⁶¹ V. nota 308.

cuerpo de sensitiva” (1967: 867). Hacia esta meta de perfecto goce sensorial marcha el poema X de *Cantos*:

Amor y dolor. Halagos y enojos.
Herodías ríe en los labios rojos.
Dos verdugos hay que están en los ojos.

¡Oh, saber amar es saber sufrir,
amar y sufrir, sufrir y sentir,
y el hacha besar que nos ha de herir...

¡Rosa de dolor, gracia femenina;
inocencia y luz, corola divina!
y aroma fatal y cruel espina...
(2014: 411-412).

El amor romántico de la Herodías de Heine se transforma así en Darío en “erotismo violento”, de forma que una nueva Salomé, heredera de los mencionados hipotextos decadentistas, despliega un nuevo modelo de relación amorosa. El motor de la nueva unión con la víctima se activará mediante el goce sádico, tanto del verdugo femenino sanguinario (“Herodías ríe en los labios rojos/ dos verdugos hay que están en sus ojos”) como de la víctima “hipersensual” (Sacher-Masoch, 2014: 49). Se reescribe así el motivo de la decapitación: se subvierte el mitema (Martínez Falero, 2013: 492) del tradicional rechazo del Bautista a la feminidad y pasa ahora el héroe decadente a asumir el Eros oscuro (Litvak, 1979: 86), delectándose en el dolor experimentado e incluso en la emasculación (“amor y dolor. Halagos y enojos/ [...] y el hacha besar que nos ha de herir”) ⁵⁶². Presenta así Darío una estetización del sadomasoquismo o *algolagnia*⁵⁶³, según psicopatólogos de finales del XIX como Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis (Correa Ramón, 2015: 185; Litvak, 1979: 125-127) y después Freud en *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905). Una vez descrita médicamente, esta práctica era catalogada

⁵⁶² El sometimiento erótico mediante la violencia resulta paradigmático el caso ya citado de *Venus im Pelz*, construyendo una tradición icónica que se desarrollará a lo largo del decadentismo en obras como *Monsieur Venus* (1884). En ambas obras, el hombre queda reducido a esclavo sexual: “Si no puedo gozar completa y entera la dicha del amor, deseo saborear hasta las heces sus dolores, sus tormentos; ser maltratado, traicionado, por la mujer a la que amo. Y cuanto más cruel sea, tanto mejor. ¡También eso es placer! [...] ¡Ser el esclavo de una mujer, de una hermosa mujer, a la que ame, a la que adore! [...] Rápidos y enérgicos han caído sobre mi espalda y sobre mis brazos los golpes; cada uno de ellos me cortaba la carne y continuaba allí quemando. Pero los dolores me extasiaban, pues venían de ella, a la que adoraba y por la cual estaba en todo momento dispuesto a dejar la vida” (Sacher-Masoch, 2014: 48, 60 y 67). Descendiente del débil personaje de Sacher-Masoch resulta el héroe sometido de Rachilde, dominado por la vampira hasta la antropofagia: “Jacques se retorció, perdiendo sangre por los auténticos cortes que Raoule le abría cada vez más con un placer de sádico refinamiento. Todas las cóleras de la naturaleza humana que había intentado aniquilar en su ser metamorfoseado se despertaban a un tiempo, y aquella sangre que corría por esos miembros retorcidos reemplazaba ahora todos los placeres de su feroz amor” (2016: 239).

⁵⁶³ Del griego *algo*, “dolor”, y *lainos*, “excitación sexual”. El término será recogido después por Freud en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) (Correa Ramón, 2012: 57).

en su tiempo como una de las mayores perversiones; en tanto que quebrantamiento de lo *natural* (Freud, 1985: 19; Dollimore, 1992: 104 y 124; Correa Ramón, 2012: 46 y 58), servía como propuesta del Arte a las categorías amatorias codificadas por la sociedad.

La relación que el sujeto dariano mantiene con Salomé resulta sin embargo problemática. Después de describir el goce alternativo en el poema X, manifiesta a continuación su rechazo: “Líbranos, Señor, de Abril y la flor, / y del cielo azul, y del ruiseñor, / de dolor y amor, líbranos, Señor” (Darío, 2012: 233). Se aprecia aquí un eco esteticista de las prevenciones misóginas recogidas por Valencia en “Las dos cabezas”⁵⁶⁴, que el mismo Darío compartía en su defensa de la feminidad *natural*. No se dejaban de acoger por tanto las imprecaciones del Bautista a Salomé en la tragedia wildeana: “¡Atrás, [...]! Por la mujer entró el mal en el mundo. No me hables. No quiero escucharte. Solo escucho las palabras del Señor Dios” (Wilde, 2013: 79). La pasión desmesurada de esta figura femenina resulta *antinatural*, perversa, y termina en el caos con la decapitación del profeta que la *mujer fatal* exige para su propio disfrute. Por ello, resultará de justicia que la asesina resulte ejecutada, como había ocurrido en el drama de Oscar Wilde. En línea con ello, antes de los poemas comentados, Darío había publicado en 1891 su cuento “La muerte de Salomé”, dedicado a la caída de la princesa.

El inicio del relato comienza aludiendo al recurso del manuscrito encontrado para avalar la veracidad de la narración (Sánchez Martínez, 2016b: 637). Al mismo tiempo, se descubre la idea modernista de la superioridad de la verdad poética (evolución del tópico del vate romántico) y del Poeta como transcriptor de la Verdad por encima de la Historia (Darío, 1950: 151; Jrade, 1986: 97-118). A continuación, inicia el narrador su relato de la leyenda bíblica, situando el espacio mítico (banquete en el palacio de Herodes) para dar paso al motivo de la danza: “bailó una danza al modo romano, con música de arpas y crótalos, que llenó de entusiasmo, de regocijo, de locura, al gran rey y a la soberbia concurrencia” (1950: 151-152). Se manifiesta en este desarrollo de la danza el eco intertextual de variantes míticas anteriores en cuanto al regusto arqueologizante (“danza al modo romano”), que, junto a la presencia de personajes secundarios como Cayo Menipo (ausente en otras versiones del mito, a menos que resulte una máscara del Vitelio flaubertiano) podrían recordar al decorado historicista de la “Hérodiade” de Flaubert. Por

⁵⁶⁴ V. §3.2.1. Recuérdense los versos estudiados de Valencia: “Nunca pruebes -me dijo- del licor femenino, / que es licor de mandrágoras y destila demencia; / si lo bebes, al punto morirá tu conciencia, / volarán tus canciones, errarás el camino” (Valencia, 1955: 155). En esta actitud misógina, habitual desde la patrística y reavivada en el XIX (Bornay, 2016: 31-67 y 89) han de ubicarse además los anatemas del Bautista a Herodías y Salomé en la tragedia de Wilde (Wilde, 2013: 79).

otra parte, se retoma la herencia decadentista; la danza despierta el “regocijo” y la “locura”, activando así el deseo de los asistentes, como en la tragedia de Wilde.

Aparte de esta mención, el baile de Salomé resulta poetizado por Darío en diversos textos poéticos. Además de la alusión mitémica latente en la “Canción de otoño en primavera” (“una bacante se envolvía”) (Darío, 2014: 402), se desarrolla de forma explícita la danza en “La bailarina de los pies desnudos” (*El canto errante*, 1907). Ya desde el título se advierte del referente real del poema, una de las tantas danzarinas que en los últimos años del XIX y principios del XX interpretaron danzas orientalistas: Isadora Duncan. Ciertamente, el ansia de libertad artística que abanderaba la Duncan sorprendía al público por danzar con los pies desnudos (Zweig, 2014: 107); así lo refería Darío en su poema y en un artículo dedicado a la danzarina, símbolo de modernidad⁵⁶⁵:

Iba en un paso rítmico y felino
a avances dulces, ágiles o rudos,
con algo de animal y de divino,
la bailarina de los pies desnudos.

[...]

Bajaban mil deleites de los senos
hacia la perla hundida del ombligo,
e iniciaban propósitos obscenos
azúcares de fresa y miel de higo.

A un lado de la silla gestatoria
estaban mis bufones y mis mudos...
¡Y era toda Selene y Anactoria
la bailarina de los pies desnudos!
(Darío, 1967: 734).

Semejante desarrollo de la danza demuestra la asimilación plena de las variantes míticas. Pueden rastrearse así en el poema tópicos fundamentales en la figuración de la princesa finisecular y modernista. El punto de partida resultará nuevamente la animalización de la feminidad (“paso felino”, ágil, rudo, “animal”) (Toledano Molina, 1992: 115; Dijkstra, 1994: 283 y 301-332; Bornay, 2016: 295-298), para recalcar luego en el fetichismo del pie

⁵⁶⁵ Un rendido tributo de la admiración de Darío a Isadora Duncan, “la de los pies desnudos”, se aprecia en el artículo “Miss Isadora Duncan” (*Revista Moderna de México*, octubre de 1903): “¡Canta, oh musa, a Isadora, la de los pies desnudos, y sus danzas ultramodernas de puro arcaicas y sus pernas de Diana [...]! Pues es [...] digna de mucho entusiasmo esa rítmica yanqui que hace poesía y arte con la gracia de su cuerpo, ninfa, sacerdotisa y musa ella misma, en un impudor primitivo y sencillo, digna de las selvas sagradas y de las paganas fiestas. [...] La danza, según su teoría, se ritma por la música pitagórica y el ritmo de las esferas, el ritmo de todo lo existente, se resume en su propio rítmico movimiento, al impulso musical de su espíritu (Darío, 1903: 80 y 82). La popularización del motivo de la bailarina de los pies desnudos se muestra en la época con la multiplicación de este tipo de poemas, como el que Villaespesa titula “La danzarina” (*La musa enferma*, 1916): “¡Danza, danzarina, con tus pies desnudos! / ¡Que tus movimientos lascivos y rudos / tejan en la alfombra / como un remolino / de escorzos y esguinces, de luz y de sombra, giros de serpientes y arcos de felino! (1954: 156).

desnudo, presente en Wilde y en su Salomé de “pies de plata”, como “pequeñas palomas blancas” (2013: 55), y la identificación con la luna (Selene-Ártemis), mitema central de la tragedia wildeana y de sus antecesores Heine y Mallarmé. Pero al mismo tiempo, al igual que Huysmans, el poema se fija en los senos, en la provocación al moverse y el movimiento lumínico de la perla incrustada en su piel, retomándose ya comentado tópico de la “mujer joya” parnasiana y simbolista. Por otro lado, como en los hipotextos de Moreau y Wilde, la danza se dirige al que está en el trono (“silla gestatoria”), que no puede ser otro que Herodes, a cuyos pies se entrevén otros personajes desdibujados (“mis bufones y mis mudos”), como si se aludiera a las grotescas figuras de Beardsley. Bebiendo de la extática danza evocada por Huysmans (2012: 177-178)⁵⁶⁶, Darío también optará por el cromatismo y lo sensorial, desde la alusión a los “azúcares de fresa y miel de higo” (v.12); pero si aquel utilizaba la plata, el oro, el fuego, el “rosa té”, el carmín, el “amarillo alba”, el “azul acero” y el verde del pavo real, este utilizará menos tonalidades, el rosa (v.5), la fresa (rojo), la miel, y el higo (verde). No obstante, el poeta da un paso más: si Huysmans se deleitaba sólo con la vista, cuando Darío utiliza los “azúcares”, e introduce el sentido del gusto. De esta forma, el goce sensorial resultará completo en una nueva evocación de la danzarina bíblica.

Junto a la danza, Darío desarrolla en su concentrado relato los motivos subsiguientes al baile; en primer lugar, las concreciones del deseo de la joven: la petición de la cabeza cortada del Bautista y la entrega del miembro cercenado en una bandeja; en segundo lugar, el resultado de su crimen, como en los *Evangelios Apócrifos*, los textos medievales y posteriormente en Wilde, el ajusticiamiento de la criminal: “Jehová soltó un relámpago de su cólera divina” (Darío, 1950: 152). La alusión a la muerte en el río helado prueba el gran conocimiento de la tradición mítica por parte de Darío (desde los *Evangelios Apócrifos* pasando por Santiago de la Vorágine y Nicéforo Calixto; puesto que todavía no se había realizado la pintura de Anglada Camarasa y la parodia de Apollinaire)⁵⁶⁷. En este punto acontece la duda metaficcional con respecto a las fuentes:

⁵⁶⁶ Recuérdese el pasaje: “[...] empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulan los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan; sobre su piel sudorosa centellean los diamantes; sus pulseras, sus cinturones, sus sortijas, escupen chispazos; la coraza de orfebrería, cada una de cuyas mallas es una piedra preciosa, se pone a llamear sobre su túnica triunfal, bordada de perlas, rameada de plata, laminada en oro, dibuja culebrinas de fuego, bulle y se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como si contuviera espléndidos insectos de alas deslumbrantes, jaspeados de carmín, moteados de amarillo alba, esmaltados de azul acero, adornados con rayas verdes del color del pavo real” (Huysmans, 2012: 177-178).

⁵⁶⁷ V. §2.1.5, §2.1.5.1, §2.2.2 y §2.2.3.5.

No fue así; fue de esta manera. Después que hubo pasado el festín, sintió cansancio la princesa encantadora y cruel. Dirigióse a su alcoba, donde estaba su lecho, un gran lecho de marfil, que sostenían sobre sus lomos cuatro leones de plata. Dos negras de Etiopía, jóvenes y risueñas, le desciñeron su ropaje, y, toda desnuda saltó Salomé al lugar del reposo, y quedó blanca y mágicamente esplendorosa [...]. Sonriente, y mientras sentía un blando soplo de flabeles, contemplaba, no lejos de ella, la cabeza pálida de Juan, que en un plato áureo, estaba colocada sobre un trípode (1950: 152).

La reescritura de la muerte de Salomé parte de la paradigmática evocación orientalista del espacio mítico y de otros motivos adyacentes, presentes a su vez en las versiones precedentes del mito bíblico. Se muestra así en Darío la presencia de los hipotextos de Flaubert y Mallarmé en una nueva figuración de Salomé como Cibele: como la diosa, reposa la joven sobre leones, en este caso, de plata, y por supuesto, al igual que la deidad frigia, resultará una figura que emascula al varón (Baring y Cashford, 2005: 465)⁵⁶⁸. Posteriormente, siguiendo la tradición desarrollada por Mallarmé, Huysmans, Wilde o Castro, se produce un desvelamiento explícito de la danzarina (“desnuda”, “blanca y mágicamente esplendorosa”). Finalmente, la sonriente princesa, que ve cumplido su anhelo de poseer al bautista, se recrea en su contemplación, recreándose así de forma sutil el motivo de la unión, las nupcias de Salomé con el objeto deseado.

Producido el desarrollo de los habituales motivos del esquema mítico, Darío introduce sin tardanza la anunciada “rectificación” de la historia de Salomé, la innovación mítica en un final alternativo, para el narrador, único verdadero:

De pronto, sufriendo una extraña sofocación, ordenó que le quitasen las ajorcas y brazaletes, de los tobillos y los brazos. Fue obedecida. Llevaba al cuello a guisa de collar, una serpiente de oro, símbolo del tiempo, y cuyos ojos eran dos rubíes sangrientos y brillantes. [...] Al querérsela arrancar, experimentó Salomé un súbito terror: la víbora se agitaba como si estuviera viva, sobre su piel, y a cada instante apretaba más y más, su fino anillo constrictor, de escamas de metal. [...] la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, adonde estaba, triste y lívida, la del precursor de Jesús; y al lado del cuerpo desnudo, en el lecho de púrpura, quedó enroscada la serpiente de oro (1950: 152).

Si el espacio orientalista se construye en el Modernismo como “lo diferente” a lo cotidiano (Litvak, 1986: 17), activa a su vez unas reglas propias, ajenas al orden *natural* e inscritas frecuentemente en el ámbito de lo fantástico (Roas, 2011: 14). En este punto se produce la “reescritura por adición de mitemas” (Martínez Falero, 2011: 492): sobre el motivo de la muerte de la mujer criminal se introduce una variante novedosa, no ya la tradicional muerte en el hielo o el aplastamiento bajo los escudos de los soldados como en la tragedia de Wilde, sino una suerte de auto-decapitación o “degollación ambigua”, como ya sugería la extasiada Judith-Salomé de Klimt [Fig. 23] (Dottin-Orsini, 1993: 154).

⁵⁶⁸ V. nota 249.

Al tiempo, el narrador declara el simbolismo de los objetos que precipitan el final de la princesa: un collar de oro con forma de serpiente, símbolo del tiempo, con ojos de rubíes. Se estetiza así (oro y rubíes) la fuerza simbólica del uróboros egipcio y griego, símbolo del tiempo circular y de la autofecundación (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 927; Orsanic, 2014: 63-78), emblema ocultista del eterno retorno (Revilla, 2007: 610-611). A la vez, con los ojos brillantes de la serpiente que devora a Salomé, se hace referencia al poder ominoso de la mirada, como en el caso de las letales Gorgonas o la anfisbena, de ojos “como lámparas” (Orsanic, 2014: 69-70). El final de relato y de la vida de la heroína concluye con la focalización sobre la ahora inmutable serpiente de oro, olvidada la “triste y lívida” cabeza, reducida, a diferencia de Valencia y la ascensión de la reliquia, a oscuro despojo.

Pese a la potencia narrativa y visual del castigo a la mujer perversa⁵⁶⁹, el relato no concluye sino con la imagen de la serpiente de oro, metáfora declarada del tiempo circular o eterno retorno. Se sugiere así desde este temprano relato la apuesta dariana de hacer del mito de Salomé una herramienta de compensación poética. En este sentido, ya se situaba el tiempo en la “Canción de otoño en primavera” como una de las principales preocupaciones de la poética dariana:

[...]
 y de nuestra carne ligera
 imaginar quise un Edén,
 sin pensar que la Primavera
 y la carne acaban también...

Juventud, divino tesoro,
 ¡Ya te vas para no volver!
 Cuando quiero llorar no lloro,
 y a veces lloro sin querer.

[...]

Mas a pesar del tiempo terco,
 mi sed de amor no tiene fin;
 con el cabello gris me acerco

⁵⁶⁹ En palabras de Peluffo, “para que la Salomé serpiente no siga matando poetas hay que matarla a ella y convertirla en una Ofelia” (2006: 305). Resultará muy productivo en el Fin de Siglo y en el Modernismo el motivo de la “mujer muerta” (Gullón, 1990: 158-161; Dijkstra, 1994: 38-63; Pedraza, 2004: Chaves, 2007: 73-77), como se aprecia en el poemario de Amado Nervo *La amada inmóvil* (1920), dedicado en su conjunto a la amada fallecida. Resulta este imaginario una suerte de sublimación estética de la dominación del hombre a la “mujer frágil”, postrada (López Fernández, 2003: 20). En España, una de las máximas cumbres de estetización de la amada moribunda se encuentra en *Sonata de Otoño* (1902) de Ramón de Valle-Inclán: “¡Pobre Concha!... Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer. Aquella noche la llama de la pasión nos envolvió mucho tiempo, ya moribunda, ya frenética, en su lengua dorada. [...] Con voluptuosidad dolorosa y no gastada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos” (2011: 55-57)

a los rosales del jardín...
(Darío, 2014: 403-404).

Construye así Darío la dicotomía “Eros/Chronos” analizada por Pedro Salinas (1968: 151). Ante la visión del efecto destructor del tiempo, el sujeto poético había optado, bien por la vía hedonista-corporal de explorar terrenos amorios divergentes a la norma (poema X), bien por una alteración del tiempo lineal (“terco tiempo”) comúnmente aceptado. A ello servía la victoria del eterno retorno representado por el uróboros, que aniquilaba una versión de Salomé para erigir otra en el poema XXIII de *Cantos*:

En el país de las Alegorías
Salomé siempre danza,
ante el tiarado Herodes,
eternamente.
Y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien también los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual
(Darío, 1993: 291).

Frente al acabamiento temido en la “Canción de otoño en primavera” (“la Primavera y la carne acaban también”), se construye una Salomé inasible, cercana a la inmaterialidad mallarmeana⁵⁷⁰ (“en el país de las Alegorías”), cuya estructura mítica susceptible de múltiples reescrituras motiva su infinitud (“danza [...] eternamente”) o la detención temporal, marcada en el poema a través de la utilización del presente histórico (Toledano Molina, 1992: 119): “danza”, “cae”, “conmueve”. En torno a estos tres verbos se estructura el contenido mítico en el poema, respectivamente a través de la danza, la decapitación y la unión-desfloramiento de la danzarina. Así, el despertar de la sexualidad con la sangre de la decapitación (1992: 119) (“la rosa sexual/ al entreabrirse”) no se produce ya en el plano físico, sino en “el país de las Alegorías”, un mundo ideal donde la carne no se toca, que “conmueve todo lo que existe”, transmutada en “enigma espiritual”.

La reescritura última del mito por parte de Darío transcurre así en este espacio inmaterial de idealidad, como salida al arquetipo de la carnalidad lujuriosa de la *mujer*

⁵⁷⁰ En uno de sus artículos sobre Mallarmé, Darío imita en prosa el simbolismo del poeta francés, como si, al tiempo que reflexionara sobre su poética, la adoptase a su manera: “La sospecha o la seguridad de existencias anteriores [...], sensaciones, visiones, ceremoniales [...], el secreto de las cosas [...]; misterio del verbo [...]. Se endereza la persona armónica de Herodías, la de la clara mirada de diamante. De un vaso sagrado antiguo, cincelado de símbolos, se eleva, lengua de la verdad ignorada de la naturaleza, sobre arcanos ungüentos femeninos, una llama” (Darío, 1955: 917).

fatal decadentista, con cualquier resto de subjetivismo de herencia romántica que pudiera restarle. Persisten todavía los ecos decimonónicos, pero el poeta ansía trascenderlos en su nueva concepción del cuerpo y el erotismo:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla,
-dijo Hugo-, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!
La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco, o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino.
[...]

Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo.
(Darío, 2014: 422).

Finalmente, el imaginario femenino fatal como mecanismo activador del “erotismo sensitivo” acaba evolucionando a una nueva concepción de lo erótico espiritualizado e idealizado (“celeste carne”) (Jrade, 1986: 122-123). Desterrado cualquier resto de maniqueísmo decimonónico (“mujer frágil” frente a la “mujer fatal”) (Hinterhäuser, 1980: 92-93; Correa Ramón, 2006: 173), todavía perceptible en composiciones de Villaespesa⁵⁷¹, la nueva figuración de lo femenino en Darío representa a Eva y a Venus, lo cristiano y lo pagano al tiempo que sus significaciones primordiales y esteticistas (Jrade, 1986: 125) dejan atrás cualquier concepción moral⁵⁷². Al mismo tiempo, Darío seguía a ídolos simbolistas como Mallarmé y Castro, autores del anhelado ideal poético femenino⁵⁷³, activando en última instancia un erotismo esotérico y panteísta:

⁵⁷¹ Como antesala a la superación de los arquetipos femeninos en Darío ha de situarse “Ave Fémica” de Villaespesa, compendio de caracteres positivos y negativos del imaginario femenino finisecular en su anhelo de superación y llegada a una “feminidad ideal” de cariz decadentista: “Te vi muerta en la luna de un espejo encantado. / Has sido en todos tiempos Elena y Margarita. / En tu rostro florecen las rosas de Afrodita / y en tu seno las blancas magnolias del pecado. // Por tí mares de sangre los hombres han llorado. / El fuego de tus ojos al sacrilegio excita, / y la eterna sonrisa de tu boca maldita / de pálidos suicidas el infierno ha poblado. // ¡Oh, encanto irresistible de la Eterna Lujuria! / Tienes cuerpo de Angel y corazón de Furia / y el áspid, en tu beso, su ponzoña destila...” (Villaespesa, 1954: 185).

⁵⁷² A esta pluralidad del imaginario femenino, irreductible a un carácter unívoco, sino como conglomerado de motivos contrapuestos en el arquetipo plural del *eterno femenino* alude Darío en “A Goya”: “Musa soberbia y confusa, / ángel, espectro, medusa. / Tal aparece tu musa” (2014: 443). Brenes Mesén volverá sobre semejante figuración de la feminidad en “Visión Cósmica” (*Los dioses vuelven*, 1928): “Soy la curva de la sonrisa y la ponzoña del áspid; / soy la vida de la muerte y el alma de la vida; / soy la bondad en el ángel y la maldad en Satán” (1964a: 50).

⁵⁷³ En el capítulo de *Los raros* dedicado a Castro, Darío alaba la poesía del poeta portugués, sus “versos de la carne y versos del alma, versos caldeados de pasión o de fe; ya reflejos de la roja hoguera swinborniana o de los incensarios y cirios de la *Sagesse*. [...] Una sucesión de escenas fastuosas se desarrolla al eco de una wagneriana orquestación verbal. Puede asegurarse sin temor a equivocación que los primeros ‘músicos’, en el sentido pitagórico y en el sentido wagneriano, del arte de la palabra, son hoy Gabriele D’Annunzio y Eugénio de Castro” (Darío, 2016: 202 y 208).

El cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es 'celeste'. Esta palabra no designa a la esfera espiritual sino a la energía vital, al soplo divino que anima la creación. [...] Amar es ensanchar el ser. [...] En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música. Es la forma más completa de la mitad femenina del cosmos y en su canto salvación y perdición son una misma cosa. [...] Sus atributos son dobles: es agua pero también es sangre. Eva y Salomé (Paz, 1991: 39).

Esta interpretación cosmogónica podría extrapolarse al poema XXIII de *Cantos*, el más evolucionado estadio del mito de Salomé en Darío y concreción de la superación del decadentismo de la que hablaba Valera (Darío, 2014: 107). Trascendiendo el arquetipo de la *mujer fatal*, la reescritura mítica dariana concibe el mito bíblico resignificado, como impulsor de un erotismo de base esotérica y ocultista (Paz, 1991: 41): “la mujer posee la clave que descifra el universo al hacer posible la creación de una ‘traducción’ microcósmica del cosmos prístino” (Jrade, 1986: 37). En este sentido, el “efluvio carnal” de la rosa sexual que se entreabre en el poema contagia el Todo de energía creadora (Gullón, 1990: 87-88 y 119-120), de la “Harmonía”⁵⁷⁴ cósmica axial para poética dariana.

El desarrollo del mito de Salomé por parte de Darío se vertebra así en diferentes fases. En un primer estadio (no identificable con la linealidad narrativa del mito, o con la cronología escritural, al comenzar el nicaragüense a escribir sobre la muerte de la heroína), la danzarina desarrolla los motivos de la tradición decadentista, declarando los hipotextos fundacionales (Flaubert, Mallarmé, Huysmans, Laforgue, Wilde, Castro). En este ámbito, la princesa funcionará como medio hacia el paraíso decadente, el goce erótico-sensorial máximo. Para llegar a este punto, la feminidad desvelará su sexualidad *desviada*, que llegará al crimen amoroso, que habrá de castigarse con la muerte por decapitación. Sin embargo, además de esta innovación mítica, la princesa supera la tradicional imagen de *mujer fatal* para llegar al ideal del *eterno femenino*, a una danzarina inmortal, en el reino de lo metafísico. Esta idealización de lo femenino se cimentará en una poética e ideología determinadas: el simbolismo mallarmeano y el antifeminismo, que llevará al vaciamiento y a la eliminación de la subjetividad y materialidad femenina. Suprimido el cuerpo, Salomé se torna alegoría que inunda simpáticamente el universo.

⁵⁷⁴ Esta noción de “Harmonía” cósmica resulta axial en la poética esotérico-pitagórica de Darío, como se aprecia en *Prosas Profanas* (1896): “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos y tu alma una fuente de canciones. // La celeste unidad que presupones / hará brotar en ti mundos diversos, / y al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones” (1993: 242). A este objetivo de Harmonía cósmica sirve lo femenino: “En el plano cósmico, humano y poético, la mujer guarda el secreto de la música y la armonía, del pulso ordenador de la vida y de los esquemas orgánicos y naturales del mundo. [...] También es una sustancia etérea, esencial para la vida y de la cual se derivan, dimensión, forma apariencia y arte” (Jrade, 1986: 125).

3.5. LA PERVIVENCIA DEL ARQUETIPO LITERARIO: SALOMÉ EN LA LITERATURA MEXICANA MODERNISTA

Los hombres son un hatajo de marranos
y de infelices, que por más que rabien y griten,
no pueden pasársela sin sus indecencias [...].
Mientras peores somos, más nos quieren,
y mientras más los engañamos más nos siguen
y se aferran a que hemos de quererlos como apetecen.
¿Sabes por qué nos prefieren a sus novias y esposas [...]?
Nosotras sabemos muy distinto, picamos, en ocasiones
hasta envenenamos, y ellas no, ellas saben igual
todos los días, y se someten, y los cansan...
(Federico Gamboa, *Santa*)

Las imágenes arquetípicas de maldad femenina predilectas a finales del siglo y que ya había permeado el primer modernismo y revitalizado Darío en su primera etapa continuarían resultando productivas en el ámbito literario mexicano. Sin duda, ello servía como herramienta adicional para *epatar al burgués*, uno de los efectos buscados por los jóvenes escritores (Sobejano, 1967)⁵⁷⁵. De hecho, la rebeldía estética y política, constituida como postulado básico de la nueva literatura en México, fue esgrimida como bandera por parte de los autores autodenominados sin ambages como “decadentistas”. Más allá de una falsamente atribuida condición escapista, ya desmentida por clásicos estudios (Phillips, 1974: 13; Schulman, 1981: 82-83; Gullón, 1990: 82), la actitud rebelde de los modernistas se conformaba a partir de esta doble propuesta. La primera faceta de este talante subversivo se iniciaba abiertamente en los tempranos ataques al positivismo que expresaba Gutiérrez Nájera en “El arte y el materialismo” (1876); a su vez, ello se traducían en la defensa de la libertad del arte y el culto a la belleza (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: 12-13)⁵⁷⁶. Esta rebeldía también se traducían en la conformación de un nuevo

⁵⁷⁵ En esta línea de “escandalizar al burgués” se sitúan también las declaraciones de modernistas españoles como Villaespesa, según sus palabras recogidas por Cansinos Assens: “Villaespesa se exaltaba, recordaba su época de adolescente en Granada, sus diabluras en unión de *Isaac* [Muñoz], que vivía en un carmen de la Alhambra, donde celebraban orgías que escandalizaban a los burgueses y beatos de la ciudad. Decían misas negras, celebraban cópulas en ataúdes con prostitutas vestidas de monjas, bebían vino en calaveras, se paseaban por la ciudad vestidos de moros [...]. -Sí -insistía Villaespesa-, para ser genial hay que ser invertido y también asesino” (Cansinos Assens, 2009: 108 y 161).

⁵⁷⁶ Este postulado estético en sí presenta ya una fuerte carga de crítica social, en tanto que uno de los ejes ideológicos más importantes del poder se incardinaba en el culto al utilitarismo positivista, introducido desde la colaboración entre el presidente Benito Juárez y Gabino Barreda (Zea, 2014: 55-61). Sin embargo, hubo autores modernistas opositores a la política de Porfirio Díaz, como Alberto Leduc (Campos, 2013: 128-129) o Ciro B. Ceballos. A ambos escritores los incluye Rubén M. Campos (hará referencia a Leduc bajo el anagrama de Raúl Clebodet) en la extensa nómina de intelectuales opositores (2013: 187-189); muchos de ellos, como en el caso de Ceballos, llegarían a ser encarcelados (Viveros Anaya, 2006: 14).

discurso literario, profundamente cosmopolita y contrario a la tradición nacionalista representada por figuras como Altamirano⁵⁷⁷. Marcando explícitas divergencias con la literatura anterior, los nuevos poetas se abrían al mundo al tiempo que elaboraban un lenguaje nuevo para desarrollarse de forma autónoma (Rama, 1985: 6-7; Paz, 1991: 12-13), entrando plenamente en la modernidad.

3.5.1. VÍAS DE RECEPCIÓN DEL MITO

Varios autores de la “segunda generación modernista” (Paz, 1991: 20), como Balbino Dávalos y José Juan Tablada, al tiempo que continuaban reflexionando sobre los presupuestos de la nueva literatura, iniciaban en las páginas de *El País* en 1893 una “polémica decadentista” (Clark de Lara y Curiel Defossé, 2000: 14-15; Zavala Díaz, 2012: 37-38). Estos poetas presentaban a través de sus versos una atrevida propuesta estética en la que se llevaba a la práctica sus ansiados postulados de libertad artística (Yurkievich, 1976: 7-9), bajo cuyo prisma se explican las extremadas imágenes de la feminidad que ambos poetizaban. Así, Dávalos en “Preludio”, realizaba una descripción de los rasgos de la perversa musa decadentista⁵⁷⁸:

¡Oh musa sensual y exótica;
enérvenme tus miradas,
avivadas
por tu palidez clorótica!

Mi sed instintiva y loca
sacio y excito de nuevo
cuando bebo
los néctares de tu boca.

¡Oh, mi neurótica hermana,
arrójeme tu histerismo
al abismo
de tus brazos de liana,

⁵⁷⁷ Muchos intelectuales mexicanos del siglo XIX dedicaron prolijos ensayos a postular la defensa de una literatura nacional, garante de unos principios característicos del pueblo, defendiendo así la consolidación de su carácter autónomo después de la independencia. En este sentido, conviene recordar juicios como los de José María Lafragua en 1844, para quien la “literatura no es más que la expresión moral del pensamiento de la sociedad”. En esta línea redundarían autores como José Tomás de Cuéllar al definir la literatura no solo como “el termómetro de la civilización, sino el reflejo de la historia de los pueblos”, hasta llegar a Ignacio Manuel Altamirano: “Cada país tiene su poesía especial, y esta poesía refleja el color local, el lenguaje, las costumbres que le son propios” (en *Ruedas de la Serna*, 2014: 71, 218 y 239).

⁵⁷⁸ Esta musa decadentista seguiría plenamente vigente unos años después, cuando Francisco M. de Olaguíbel publique *Oro y Negro* (1897), tal y como se describía en el “Propileo” al poemario, compuesto por Amado Nervo: “Poeta, yo he tremado leyendo tu *Oro y Negro*; / en su armonía lúgubre no he oído por mi mal / ni los arpegios gárrulos ni el fugitivo alegre. / ¡Tu musa es una Electra neurótica y Fatal! // [...] Poeta, tu recorres la gama de lo extraño; / tu numen es un prócer altivamente hurao; / ¡tu musa es Lady Macbeth tal vez, tal vez Ligeia/ la del sañudo bardo...tremendamente bella!” (Olaguíbel, 1897: 7-8).

que el éxtasis reverente
de los profanos no tarda;
ya lo aguarda
mi espíritu decadente!
(1987: 82-83).

Se desarrolla así el prototipo femenino decadente, que aúna su poder tentacular (“brazos de liana”), a su palidez enfermiza (“clorótica”). De esta forma, construye Dávalos su musa mediante la conjunción de los dos arquetipos femeninos finiseculares preponderantes ya mencionados, la *mujer fatal* y la *mujer frágil*. Ambas figuras, plenamente configuradas pocos años antes en *Il Piacere* (1889) de D’Annunzio⁵⁷⁹, encarnaban un emblema altamente codificado: el poder y sensualidad de la mujer fatal exótica se conjugaba con la albura ideal de la mujer frágil (Chaves, 2007: 50-52) estéticamente heredera del prerrafaelismo (Hinterhäuser, 1980: 92-93). Sin embargo, la inquietante serenidad de la herencia pictórica de Millais y Rossetti se transforma aquí en histerismo malsano, que sobrepasa la parnasiana musa “nerviosa” de Darío⁵⁸⁰ para posicionarse junto al ideal que anunciaba Huysmans (*À Rebours*, 1884) en su relectura de la Salomé de Moreau, “la Belleza maldita, [...] la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe” (Huysmans, 2012: 179). Así se erigía el ideal de belleza decadentista representado por Salomé, el paradigma de la feminidad maldita y corruptora, nacida de un “nerviosismo completamente moderno” (2012: 183). Asumido este imaginario *fatal*, funcionará como centro del abismo al que se arroja el sujeto poético que, a la manera del dandi Des Esseintes y sus descendientes hispánicos (entre otros, los héroes de Darío y Turcios) manifiestan su avidez de experimentar nuevas sensaciones.

Una de las máximas encarnaciones de esta “belleza neurótica” poetizada por Dávalos vendrá representada por la propia figura de Salomé, en cuyo mito se fijaría la literatura mexicana partiendo de la multitud de variantes representadas por las obras de Heine, Mallarmé, Flaubert, Huysmans, Laforgue o Wilde. Junto con la cercanía de la

⁵⁷⁹ En *Il Piacere* (1889), primera novela de Gabriele D’Annunzio, se poetizarán de forma muy lograda los dos arquetipos de feminidad mencionados, representados por los personajes de Elena Muti y María Ferres. Ambas encarnan, respectivamente, el prototipo de “mujer fatal” de perversa sexualidad (Praz, 1999: 485) y de “mujer frágil”, anhelante de virginidad (Hinterhäuser, 1980: 95), esposa y madre esta última, más cercana al ideal social.

⁵⁸⁰ La alabada musa del sujeto poético en “Invernal” (*Azul...*, 1888) posee algo del ideal de belleza decadentista, aunque suavizado por el recubrimiento preciosista parnasiano del poema: “[...] ella que, hermosa, tiene / una carne ideal, grandes pupilas, / algo del mármol, blanca luz de estrella; / nerviosa, sensitiva, / muestra el cuello gentil y delicado / de las Hebes antiguas: / bellos gestos de diosa, / tersos brazos de ninfa, / lustrosa cabellera / en la nuca encrespada y recogida, / y ojeras que denuncian / ansias profundas y pasiones vivas” (Darío, 1967: 526).

literatura mexicana a los presupuestos estéticos del decadentismo francés, probablemente sea la *Salome* (1893) de Oscar Wilde el texto más influyente en la configuración del mito en México. Precisamente, la feminidad “neurótica” de la que hablaba Dávalos resultará ejemplarmente poetizada en la tragedia wildeana, uno de los mayores homenajes a la “feminidad histérica” finisecular⁵⁸¹ (Showalter, 1987: 145-147). Resulta comprensible así la afición del Modernismo mexicano por la figura de la princesa hebrea.

Culminado el procedimiento de mitificación moderna en las últimas décadas del XIX, se aprecia la recepción del mito bíblico en México por varias vías. En primer lugar, habría que destacar las lecturas europeas de las versiones míticas, principalmente las ya estudiadas versiones de Heine, Mallarmé, Huysmans, Laforgue, Wilde y Castro. En primer lugar, resultará notable el éxito de la obra del autor alemán tanto en España (Pardo Bazán, 1886: 4481-496) como en Hispanomérica, sin ser México una excepción, tal y como se deduce de la cantidad de traducciones de su obra (Vasconcelos Dueñas, 1965: 56-62). Aunque entre estas versiones no exista ningún acercamiento a la trascendental aparición de Salomé en *Atta Troll* (1843), probablemente se conociera el poema a través de la versión francesa de Nerval (Zagona, 1960: 36-37). En cuanto a los autores franceses, resultan repetidamente mencionados, estudiados y traducidos en las principales revistas modernistas⁵⁸². A ello se añaden los continuos acercamientos a la pintura de Moreau (Carnero, 1989: 69-70), así como a las importantes lecturas efrásticas de la Salomé pictórica simbolista por parte de autores como Julián del Casal en *Nieve* (1892)⁵⁸³.

Las artes escénicas funcionarán como otro de los focos de atracción para los intelectuales de la época, en donde Salomé no deja de aparecer, encarnada sucesivamente

⁵⁸¹ Todos los personajes de la tragedia wildeana describen el histerismo de Salomé cuando observan su reflejo especular en la luna: “¿Verdad que la luna tiene un aspecto muy extraño? Se diría una mujer histérica, una mujer histérica que va buscando amantes por todas partes” (Wilde, 2013: 87).

⁵⁸² En relación con la recepción de Mallarmé en México, conviene destacar sobre todo la publicación de un fragmento (en francés) de *Hérodiade* (perteneciente a la *Scène*) en *Revista Moderna* (II, núm. 4, abril 1899), así como las traducciones de Guillermo Valencia en la misma revista, que ofrece sus versiones de poemas como “Aparición” (III, núm. 3, 1ª quincena de febrero de 1900, p. 47). También se difundirá la obra de Huysmans en *Revista Moderna*, reproduciéndose fragmentos de *En rade* (IV, núm. 10, 2ª quincena de 1901, pp. 164-166). En el caso de Laforgue, encontramos repetidas menciones a su obra en *Revista Moderna* (como el artículo de La Jeuneuse del 1 de octubre de 1898), en *Revista Moderna de México* (“De Adolphe Retté”, 1 de mayo de 1904, p. 575; Ángel Zárraga, “Pintores de excepción”, 1 de agosto de 1907, p. 334) o en el año 1917 en *Pegaso* (Colín, E. “Julio Laforgue”, *Pegaso* I, núm. 7, p. 4). Se ha subrayado en repetidas ocasiones la importancia del autor francés en la literatura mexicana moderna (Phillips, 1974: 87), aunque, ciertamente, no se llegó a realizar una traducción española de las *Moralités Legendaires* (1886), en donde se incluirá el paródico relato sobre Salomé ya analizado.

⁵⁸³ La divulgación de la poesía de Casal en México resultó intensa. Aparte de la difusión de sus textos en *Revista Azul* y en *Revista Moderna*, existe una edición mexicana de *Nieve*, publicada en 1893 (un año después de la primera edición de La Habana) en la editorial El Intransigente. Se ha estudiado además el estrecho contacto que Casal mantuvo con poetas mexicanos como Manuel Gutiérrez Nájera, Francisco A. de Icaza o Luis G. Urbina (Phillips, 1974: 25-37).

bajo la apariencia de carismáticas actrices de la talla de Sarah Bernhardt⁵⁸⁴. En relación con el arte de la danza específicamente, se popularizaron las “danzas de Salomé”, sobre todo a partir de las interpretaciones de Loie Fuller, Maud Allan, Carolina Otero (Bella Otero), Isadora Duncan o Gertrude Hoffmann, que desplegaron por Europa y América una “Salomanía” sin precedentes [Fig. 32-34], como también experimentará México (Ramos Smith, 1995: 507-508). Será la experiencia de primera mano ante las actuaciones de estas bailarinas otra de las principales fuentes de inspiración, según el testimonio aportado por las crónicas modernistas⁵⁸⁵. En cuanto a la tragedia wildeana, se estrenaba en México en enero de 1910, asumiendo el papel protagonista la célebre Lyda Borelli. Este acontecimiento gozó de notable repercusión, así como de críticas verdaderamente exaltadas, como la crónica de Urbina (Reyes de la Maza, 1968: 64) en *El Imparcial* del 27 de enero. Sin duda, la actuación de la Borelli, como también ocurrió en Madrid según la noticia Pardo Bazán (*La Ilustración artística*, 27 de mayo de 1912), tuvo que desarrollar en gran manera la moda orientalista en territorio mexicano.

Un tercer foco de la recepción mítica aparece de mano de las traducciones españolas de la *Salome* de Oscar Wilde. Aparte de la circulación de las ediciones impresas en Madrid y París, en México encontramos dos traducciones de relevancia, seguramente vitales en el proceso de popularización del mito que se vivía a inicios del Novecientos. La primera, con título “La Salomé de Oscar Wilde” apareció en *Revista Moderna de México* (XIII, 81, mayo de 1910), sin dato alguno de autoría. Diferente resulta el segundo caso, firmando la nueva versión Efrén Rebolledo y publicándose en 1917 por la editorial Cultvra. Sin embargo, por lo tardío de estas ediciones, no queda sino reconocer la evidencia del conocimiento de la fuente original francesa e inglesa⁵⁸⁶ de la obra de Wilde,

⁵⁸⁴ En México también existió un interés mayúsculo por el arte de la Bernhardt (la musa de Wilde en la creación de *Salome*), que llegó a actuar en México en febrero de 1887, encarnando varios papeles femeninos de su repertorio a lo largo de diez funciones (Reyes de la Maza, 1964: 55-56 y 317-326). Resultará notable el eco de la musa wildeana entre la intelectualidad mexicana, llegando a ser denominada por Gutiérrez Nájera ese mismo año en *El Partido Liberal* “musa del modernismo” (1986: 247).

⁵⁸⁵ Como se ha estudiado (§2.2.5) muchas herederas de Salomé intentaron representar la misteriosa danza de los siete velos, como fue el caso de Loie Fuller, que visitará México en 1897 y que con sus danzas serpentinas se convertirá en verdadero ídolo para los modernistas (Bidault de la Calle, 2010: 27, 47-52 y 56; Ramos Smith, 1995: 363-382), como se observa en la crónica que le dedicaría Tablada en *El Universal* (XV, 13, 17 de enero de 1897), quien además escribiría sobre Carolina Otero (Bella Otero) (*Revista de Revistas*, II, núm. 114, 31 marzo 1912), identificada también con Salomé. Por su parte, Rubén Darío publicaría en *Revista Moderna de México* (octubre de 1903, pp. 80-83) su exaltada semblanza de Isadora Duncan, a la que también compara con la princesa hebrea.

⁵⁸⁶ Como se ha mencionado, Wilde escribió su obra en francés y fue publicada por primera vez en París (Librairie de l'art indépendant, 1893). Un año después aparecería la edición inglesa (Londres, Elkin Matthews & John Lane; Boston, Copeland & Day), traducida por Lord Alfred Douglas y acompañada por las ilustraciones de Aubrey Beardsley. Debido a las sucesivas prohibiciones, la obra no será llevada a las

o bien de las versiones peninsulares, como se deduce del hecho de las menciones al mito años antes de la primera traducción mexicana. Por otro lado, cabría hablar de una última vía de recepción mítica, en este caso a través de los textos de autores extranjeros que colaboraban en publicaciones como *Revista Moderna*. En este sentido, resultan relevantes los poemas “Ethepha” de Leopoldo Díaz, y “La ofrenda de Herodes” de Leopoldo Lugones. Este caso cabe entenderse como la primera versión del mito en el ámbito editorial mexicano del Modernismo, y a Lugones, como iniciador de la moda de Salomé en México⁵⁸⁷. A partir de estos impulsos se construirá una amplia base en la que funcionarán los habituales mecanismos analógicos e intertextuales, constituyentes de la génesis de las diferentes variantes míticas.

3.5.2. VARIACIONES MÍTICAS A TRAVÉS DE LOS AUTORES MEXICANOS

Como se adelantaba, pese a su nacionalidad argentina, la colaboración de Leopoldo Díaz y Leopoldo Lugones con las revistas literarias mexicanas resultará muy intensa, iniciando además el interés por nuestro mito en México. Sin embargo, la recreación mítica no resultará explícita en el caso de Díaz, sino que se encuentra en el soneto “Etepha” (*Revista Moderna*, II, 12, diciembre 1899) una representación “latente” de los motivos del mito (Durand, 1993: 345-346) de Salomé. Se realiza así un retrato femenino que se sirve de algunas de las imágenes arquetípicas en el tratamiento finisecular de la danzarina:

Sus ojos son dos negros diamantes de Circasia
llenos de lujuriosas penumbras y quimeras;
su piel de lirio tienen las vírgenes del Asia
y sus felinas curvas las índicas panteras
(Díaz, 1899: 369).

La entrada al conjunto de imágenes de la tradición decadentista del mito se forma ahora a partir de alusiones a motivos, así como por la construcción del escenario mítico. De esta forma, además de recibir el objeto poetizado la caracterización arquetípica de la mujer fatal abstracta, innombrada pero recreada (ojos negros con brillo de diamante, cuerpo felino, capacidad de atrapar y dominar al varón) (Chaves, 2007: 85-88; Bornay, 2016: 114-115), al tiempo que se sitúa el poema en el espacio bizantino tradicional. Este punto espacial funcionará como base constructiva de toda una tradición textual orientalista que

tablas hasta 1896, en el parisino Théâtre de l’Oeuvre. Wilde recibiría la noticia del estreno en la cárcel de Reading (Rodríguez Fonseca, 1997: 66-68; Rubio Jiménez, 2001: 65).

⁵⁸⁷ La relación de Lugones con la literatura mexicana resultará muy estrecha, tanto a través de la colaboración del argentino en las revistas literarias de la época como por el contacto directo y la divulgación de sus obras en México. Phillips analiza especialmente la huella del autor del *Lunario sentimental* sobre José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde (1974: 84-121).

partía de la relación efrástica de las pinturas de Moreau y que pasará por los casos analizados de Casal, Valencia y Darío en Hispanoamérica y de modernistas españoles como Francisco Villaespesa y Emilio Carrere. A su manera, muchos de ellos emplearán el mismo aparato de imágenes empleado por Díaz: la mirada diamantina de la serpiente anfisbena brillaba en la Salomé del cuento de Darío, la asimilación del poder femenino con los felinos salvajes aparecía en el relato de Turcios, y la capacidad subyugadora de la mirada representaba una constante mítica desde Moreau, Huysmans y Wilde.

El ambiente orientalista en que Díaz ubica a la feminidad introduce a su vez el ya codificado tipo de la danzarina, cuya filiación desarrolla el bizantinismo de Moreau para tornarse bayadera de la India. Se produce así una suerte de innovación motívica, que intenta salir de la abstracción mallarmeana para buscar otros tipos de orientalismo:

Subyuga y enamora con indolente gracia;
hay en sus venas sangre de antiguas bayaderas;
su cuerpo exhala el grato perfume de la acacia;
en su alma duerme el eco de muertas primaveras...

¡Oh, rara flor de encanto! Su pérfida hermosura
esconde filtros hondos de espasmo y de locura,
venenos misteriosos, que matan dulcemente!

¡Oh hermana de Medea! ¡Serpiente que fascina!
Que llevas en tu boca de reina bizantina
el beso voluptuoso como el hachís de Oriente!
(Díaz, 1899: 369).

Por otro lado, y al igual que ocurre en los textos en los que encontramos variaciones “patentes” (Durand, 1993: 345-346) del mito como la *Salome* de Wilde⁵⁸⁸, el baile seductor culmina en el beso postrero, tal y como ocurre en el poema de Díaz, en donde la danza se expande en la última estrofa para llegar al el beso fatal y ambiguo. De esta forma, el objeto poético de “Etepha”, en homenaje intertextual a *À Rebours* de Huysmans; exalta la feminidad heredera de Baudelaire y Barbey d’Aurevilly, la belleza decadentista orientalizada y “maldita”, cuyos perfumes y efluvios salvajes, envenenan y enloquecen (Huysmans, 2012: 179 y 182)⁵⁸⁹. Expandiendo estas imágenes, el soneto culmina en otro

⁵⁸⁸ Resulta manifiesto el conocimiento directo que pudo tener Díaz de la obra de Wilde, como lo prueba el soneto “A la memoria de Oscar Wilde” fechado en 1905 y publicado en septiembre de 1907 por *Revista Latina*: “La rabia de Medusa y el odio de la harpía / la ingratitude del lobo y el diente del gusano, / muerden tu carne frágil, oh soñador britano, / en esta edad oscura de vil hipocresía” (cit. por Constán, 2009: 320).

⁵⁸⁹ El ideal de belleza maldita decadentista codificada por Huysmans en su mitificación de Salomé contaba con numerosos precedentes, mencionados por el mismo novelista en *À Rebours*. Junto a los casos mencionados de Rossetti y Swinburne, Huysmans dedicará el capítulo XII de esta obra a ensalzar a ídolos como Baudelaire y Barbey d’Aurevilly, otros de los iniciadores de la *décadence* que quisieron “extraer la belleza del mal” (Praz, 1999: 285 y 366-369): “Pero Baudelaire había llegado más lejos; había descendido

de los motivos recurrentes en el Fin de Siglo, que también se imbricará con el mito de Salomé, la voluptuosidad como droga susceptible de hacer penetrar al sujeto en el espacio del ideal⁵⁹⁰.

Poco después de la publicación del poema de Díaz, aparecerá en *Revista Moderna* (2ª quincena de abril de 1901, año IV, núm. 8) “La ofrenda de Herodes”, en donde Leopoldo Lugones producirá una variación mítica más explícita. Este texto representa la primera versión “patente” del mito finisecular en México, difundido a través de uno de los más importantes voceros del Modernismo hispanoamericano. La organización de los motivos resulta clara en este caso, sirviendo la segmentación del poema en tres partes a una suerte de progresión climática de la historia. En la primera sección, se poetizan el motivo del baile de la joven y la petición de la cabeza amada del Bautista (una estrofa para cada mitema):

Hinchado el cuello en incitante escorzo,
y cimbreando su flexible torso
con nerviosa elegancia de pantera,
danza la hermosa hebrea ante el Tetrarca,
cuya mirada voluptuosa abarca
la escultura triunfal de su cadera.

El arpa en su vibrante nervadura
hila los ritmos de la danza impura;
y cuando el paso bárbaro termina,
con viril insolencia de sicario
manifiesta el intento sanguinario
la boca de la virgen asesina
(Lugones, 1901: 123).

Resulta posible hablar aquí de una compleja relación hipotextual entre Lugones y las fuentes anteriores. Entre ellas, el poeta argentino parece tener presentes los poemas de la

hasta el fondo de la mina inagotable y [...] había descubierto esas zonas del alma donde se ramifican las monstruosas vegetaciones del pensamiento. Allí, cerca de las profundidades donde subyacen las aberraciones y enfermedades del espíritu -el tétanos místico, la fiebre abrasadora de la lujuria, las tifoideas y los vómitos del crimen- [...]” (2012: 277). En cuanto a Barbey, en el mismo capítulo afirmará el narrador la intensa impresión producida en Des Esseintes de obras como *Un Prêtre marié* (1865) y *Les diaboliques* (1874), donde se unen según el dandi “el misticismo y el sadismo” (2012: 295).

⁵⁹⁰ Las imágenes de la “mujer licor” (Chávez Lara, 2012: 80-81), representadas incluso en la publicidad de la prensa de la época, poseen un valor dual; por un lado, están sustentadas por un carácter misógino, tal y como se aprecia en composiciones como el tríptico analizado, “Las dos cabezas” de Guillermo Valencia: “‘Nunca pruebes’, me dijo, ‘del licor femenino, / que es licor de mandrágoras y destila demencia [...]’” (Valencia, 1955: 155). Por otro lado, estas figuraciones feminizadas de la droga, construidas en base a la nutrida tradición poética decimonónica de los paraísos artificiales (con De Quincey y Baudelaire a la cabeza) construían una puerta de acceso al ideal estético-sensorial (Quirarte, 2016: 361-362). En este sentido, el poema de Gutiérrez Nájera “El hada verde”, aúna ambos extremos, el abismo tenebroso junto al ideal: “¡En tus abismos, negros y rojos / fiebre implacable, mi alma se pierde; / y en tus abismos miro los ojos / los verdes ojos del hada verde! // [...] Llega y nos dice: -¡Soy el Olvido; / yo tus dolores aliviaré-; / y entre sus brazos, siempre dormido/ yace Musset! (1998: 100).

sección “Mi museo ideal” de *Nieve* (1892), en donde de Julián del Casal realizaría varias descripciones ecfrásticas de las pinturas que Moreau dedicaba en 1876 a la princesa hebrea. Sin embargo, Lugones introduce algunas innovaciones, en primer lugar, no le interesa tanto el bizantinismo arquitectónico, sino que se concentra en su personaje. Al huir del estatismo parnasiano del cubano, el hipertexto introduce una potente adjetivación valorativa que entroncaría de nuevo con el decadentismo, desarrollándose la “danza impura” ejecutada por la “virgen asesina”. En este sentido, Lugones se aproximaría a otro texto más cercano en el tiempo, la estudiada variante mítica “Salomé y Joakanann” de Guillermo Valencia (*Ritos*, 1899).

Otra variación más con respecto a las versiones míticas anteriores perceptible también en la primera parte del poema discurre nuevamente a través de la intensificación decadentista, concretamente, en relación con la sexualidad del personaje femenino. Continuando la senda de la androginia presente en los óleos y acuarelas de Moreau (Chaves, 2007: 144), Lugones avanza un paso más, cayendo en otro de los signos distintivos de la mujer fatal finisecular. En esta ocasión, su poder resulta de tal magnitud que, anticipando las variantes míticas de Darío y Turcios, llega a animalizarse (Litvak, 1979: 41-43; Toledano Molina, 1992: 115; Dijkstra, 1994: 272-332; Bornay, 2016: 295-299) (“con nerviosa elegancia de pantera”) y a masculinizarse “con viril insolencia de sicario/ manifiesta el intento sanguinario/ la boca de la virgen asesina” (Lugones, 1901: 123). Por otra parte, el hipotexto wildeano que indudablemente también está presente (por ejemplo, a través de las diferentes isotopías del blanco virginal), se expande, tiñéndose ahora rojo sangre del crimen que se cometerá. Pero al margen de estos elementos poéticos, el sesgo misógino resulta manifiesto; se poetiza así “la mujer de presa”, de la que hablaba Ortega y Gasset (2004: 481), que en una desviación de su lugar natural (sumisión, ternura) (Gilbert y Gubar, 1998: 21-31; García Montero, 2001: 35-41; Correa Ramón, 2006: 221), ha arrebatado al hombre su *natural* papel activo. Por ello, esta mujer acaba masculinizándose (Martínez Victorio, 2010: 601-602), reduciendo al hombre deseado en débil despojo hiperestésico que después poetizaría Darío en *Cantos de vida y esperanza*⁵⁹¹.

La segunda parte de “La ofrenda de Herodes” introduce más novedades en el discurso mítico de Salomé desarrollado en el ámbito hispanoamericano de 1901, que contaba con los únicos precedentes de los textos de Casal, Valencia y Gómez Carrillo

⁵⁹¹ V. §3.4.

(como se mencionaba, aparecidos respectivamente en 1891, 1899 y 1900). Desarrolla ahora el poeta el motivo de la decapitación y entrega de la cabeza cortada situándose la perspectiva no tanto sobre el acto criminal sino sobre su resultado sangriento, que se describe con delectación:

En el regio vestíbulo aparece
torvo Idumeo, que impasible ofrece
en cincelado plato, helada y yerta,
una cabeza que cegó el degüello,
y sangra el tajo del robusto cuello
cual la corola de una rosa abierta
(Lugones, 1901: 123).

No posee aquí la decapitación valor naturalista, sino que, plenamente modernista, la poética de Lugones prefiere el símbolo. Así, se introduce aquí por primera vez en el discurso mítico de la Salomé hispánica la imagen de la flor abierta (“Y sangra el tajo del robusto cuello/ cual la corola de una rosa abierta”), proveniente de la *Hérodiade* de Mallarmé, concretamente de la “Ouverture ancienne”:

Un arôme qui porte, ô roses! un arôme
Loin du lit vide qu’un cierge soufflé cachait,
Un arôme d’os froids rôdant sur le sachet,
Une touffe de fleurs parjures à la lune,
(À la cire expirée, encor s’effeuille l’une,)
De qui le long regret et les tiges de qui
Trempent en un seul verre à l’éclat alanguí... /
Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes !
(Mallarmé, 2006: 18).

Podrían aislarse en este fragmento los versos propiamente contenedores de la imagen: “un perfume que se aleja -¡oh rosas!- /del gran lecho vacío y velado por la cera que se extingue, /[...] un manojo de flores infieles a la luna. / Aún en el humo de la cera una flor se deshoja / y su tristeza y sus tallos se bañan en el mismo vaso” (2006: 19). Utilizando Lugones a su vez la imagen de la rosa y el ambiguo simbolismo de despertar sexual con que la emplea Mallarmé, el argentino realiza una curiosa traslación corporal, situando la flor no ya en la ambigüedad genérica del texto del poeta francés o en la ya analizada sexualidad esotérica de la Salomé de Darío en los *Cantos de vida y esperanza* (1905), sino en el tajo de la cabeza cortada del Bautista.

Junto a la posible relación hipotextual que uniría “La ofrenda de Herodes” con la *Hérodiade* de Mallarmé, el diálogo intertextual lleva de nuevo al texto de la mano de otras variantes del mito en ámbito hispanoamericano. Así, al igual que en el mencionado poema de Guillermo Valencia, Lugones se detiene en la descripción de la cabeza muerta:

Anubla las arrugas de la frente

que cincelara en cobre el sol de Oriente,
una sorda tormenta que reposa.
Y al postrer crispamiento en que agoniza,
en los siniestros pómulos de eriza
el bosque de la barba tenebrosa
(Lugones, 1901: 123).

La innovación resulta clara en este punto, pues a diferencia de los poemas de *Ritos*, en Lugones no existe la elevación y glorificación del Bautista. De esta forma, el poeta argentino no crea un paraíso de trascendencia para el Bautista, sino que permanece en la descripción de la carne muerta. En cualquier caso, inquebrantable en el respeto de los motivos tradicionales del mito, el texto culmina con el castigo a la mujer fatal por sus desvíos (Dijkstra, 1994: 394): “Frío mortal sobre la Corte baja: / la inmensa palidez que la amortaja/ se ha encendido en relámpagos de enojos; / y vibrando fatídico reproche, / un rayo cruza el fondo de la noche/ que duerme en el abismo de sus ojos (Lugones, 1901: 123). Marcando distancias con el hipotexto wildeano en donde la danzarina resulta ajusticiada mediante el aplastamiento de los escudos de los soldados y sin advertirse rastro del motivo de la decapitación de la princesa que retomaba Darío, en Lugones quedará solo la sugerencia de un final que se adivina ominoso.

Los acercamientos de Díaz y Lugones al mito de Salomé debieron servir de aliciente a otros colaboradores de *Revista Moderna*, como resultó el caso de José Juan Tablada, que también se acercará a la princesa hebrea, nutriendo así la galería de *fatales* que inundan la primera etapa de la producción del autor de Coyoacán. De esta forma no cesaba de contribuir el poeta a la delectación por el mal decadentista que el poeta “altivo e indomable” (Campos, 2013: 165) postulaba en composiciones como “Misa Negra”, cuya publicación en *El País* del 8 de enero de 1893 acompañaba al “Preludio” de Dávalos:

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla.

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!
(Tablada, 1971: 270).

Representaba así Tablada la moda satanista, a la que aludía también Darío en “Ite, missa est” de *Prosas profanas*, sobre todo a partir de la publicación en 1891 de *Là Bas de*

Huysmans (Pierrot, 1977: 116-117)⁵⁹². Este anhelo religioso por el mal de las tendencias decadentes (Vela, 1949: 50-57) en “extramuros de los dogmas” (Mainer, 2010: 23) resultaba extremado en el poema al unirse la participación femenina en la celebración invertida de la eucaristía. Al final, la consecuencia se manifestaba dual: al escándalo por la ceremonia diabólica en sí se unía la “profanación del cuerpo deseado” (Quirarte, 2001: 28). En última instancia, el sacrilegio se ampliaba, y el componente perverso del rito se desarrollaba al adorar no el sagrado altar sino, como luego en el poema dariano, a una feminidad sexualizada.

Una vez lanzada la primera piedra de desafío, Tablada seguiría dedicando sus versos a la adorada mujer perversa sobre la que había construido el subversivo altar de “Misa Negra”. Así, un año después de que se desatara con su poema la mencionada polémica decadentista en *El País*, el poeta mexicano publicaría en el segundo número de *Revista Azul* “La poseída”, título que cambiaría posteriormente por el de “La marquesa de Sade” (*El Florilegio*, 1904), sugiriendo como Darío la perversidad de la feminidad en el goce al someter al varón:

Como un súcubo violador su ensueño
con alas de murciélago se agita,
pues no la mueve la pasión bendita,
ni el alborozo del amor risueño.

Cuando su seno pálido palpita,
bajo los negros arcos de su ceño
algún infame y opresor empeño
a torvo crimen su pasión incita...

Tiene de la Valois los devaneos,
soñando encadenar a su cintura
cual siniestros y eróticos trofeos,

el corazón de los que en ansia impura,
murieron abrasados de deseos
¡a la sombra fatal de su hermosura!
(Tablada, 1971: 270-271).

⁵⁹² El apogeo satanista durante el decadentismo, representado sobre todo por la obra de Huysmans posee importantes precedentes en la obra de Baudelaire (recuérdese la sección “Révolte” de *Las fleurs du mal*, donde se incluye “Les litanies de Satan”), Barbey d’Aurevilly y la pintura de Félicien Rops (Pierrot, 1977: 115-116). Los orígenes de esta delectación estética por el mal los sitúa Praz a fines del XVIII, con la figura del “delincuente sublime” (1999: 124) que llegará transfigurado al decadentismo. Esta moda satanista también llegará a España, como se observa en la novela de Emilio Carrere “La casa de la cruz” (*La novela de hoy*, 1924). Sin abandonar en ningún momento el tono fantástico y de terror (aunándose el influjo decadentista de Huysmans con los ecos de Poe), se asiste aquí a la celebración de una sangrienta misa negra.

Esta feminidad criminal encarna así el ideal de belleza maldita decadentista (“ansia impura”, “sombra fatal de su hermosura”), llegando a identificarse con el súcubo, espíritu o demonio que, bajo apariencia femenina, vampirizaba y destruían al hombre en sueños (Collin de Plancy, 1863: 638). Siguiendo el ideario expuesto por Huysmans, se produce aquí una suerte de “reescritura por combinación de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492), en que la belleza ominosa continúa mutilando al hombre, pero sustituye la decapitación por la extracción del corazón. Esta imagen de la mujer vampira se desarrollará en posteriores composiciones de Tablada, como en “Magna Peccatrix” (*El Florilegio*, 1904):

Pálida como el alba de la orgía
pisas del templo las sonoras piedras,
y cercan tristes tu pupila fría
las ojeras azules como hiedras...

[...]

Sangra cruel tu boca encarnadina;
arden tus rizos de dorado electro;
un nimbo de madona te ilumina
y te nubla la sombra de un espectro.

[...]

Tus ósculos, nocturnas mariposas
que en las almas infiltran sus venenos,
matan claveles en los labios rosas
y tronchan lirios en los blancos senos.

¡Tu sonrisa es un filtro de locura!
¡Tu boca es la mortal adormidera!
¡Tu cuerpo es una helada sepultura
que orna como un sauz tu cabellera!

[...]

¡Sigue manchando la virtud que finges!
¡Viste el manto de virgen que desgarras!
¡Sigue ocultando así, cual las esfinges,
bajo tus senos, de mujer, tus garras!
(Tablada, 1971: 271-272).

Esta “mujer de presa” (Ortega y Gasset, 2004: 481) activa (y peligrosa en tanto que desviada de su lugar *natural*) (Gilbert y Gubar, 1998: 21-31; García Montero, 2001: 35-41; Correa Ramón, 2006: 221-224) resulta poetizada mediante los caracteres decadentistas típicos de la feminidad maligna y exánime (palidez enfermiza y ojeras,

voluptuosidad)⁵⁹³. Estos rasgos se concretarán nuevamente en los atributos de la *mujer fatal* (boja ensangrentada, ojos profundos) (Bornay, 2016: 114-115), que pese a resultar arquetípicos en su recurrencia, se presentan de forma simbólica a través de la correlación de los tradicionales elementos de poder femenino con conceptos ominosos o mortuorios. De esta forma, la sonrisa se torna “filtro de locura”; la boca, “mortal adormidera”⁵⁹⁴; el cuerpo (“helada sepultura”) y la cabellera se compara con el sauce, que simboliza comúnmente la muerte (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 917). Delimitadas estas características físicas y psicológicas, se exaltará el poder de someter al hombre, actitud esencial de esta feminidad literaturizada a lo largo de todo el siglo XIX (Praz, 1999: 385), intensificada aquí a través de la intertextualidad decadentista, con Baudelaire y Huysmans a la cabeza. Nuevamente, el resultado culminará en la animalización, como se deja patente en la última imagen de la mujer transformada en esfinge⁵⁹⁵, enlazando así con la tradición decimonónica de la bestialidad femenina, que partía de Heine y llegaba hasta la poesía de Wilde (Pedraza, 1991: 21-22 y 105-112). Se extremaban así las connotaciones de peligro de esta feminidad, cuya exacerbación llevará al hartazgo y a la oposición de otros modelos, como la purificación de la carne o el motivo del andrógino⁵⁹⁶.

⁵⁹³ Entre las infinitas recreaciones de esta enfermiza musa decadentista, heredera también del prerrafaelismo (Hinterhäuser, 1980), destacan también las figuraciones de la feminidad de Agustini, como en “Viene” (*La alborada*, 13 de diciembre de 1903): “Viene... es ella, es mi musa, / la suave niña de los ojos de ámbar; / es mi musa enfermiza: la ojerosa, / la más honda y precoz, la musa extraña!” (2012: 80). Un año antes, Ramón del Valle-Inclán publicaba su *Sonata de Otoño*: “Concha tenía para mí todos los encantos de otro tiempo, purificados por una divina palidez de enferma” (2011: 46).

⁵⁹⁴ La imagen de la mujer (o de alguno de sus atributos) como amapola (en este caso, concretamente adormidera) resulta otro motivo recurrente en la figuración de la feminidad fatal finisecular. Así puede observarse en *La Belle Dame sans Merci* (1926) de Frank Cadogan Cowper, donde la mujer poderosa (vestida y configurada como amapola de largo cabello) ha absorbido la energía vital del caballero, que yace muerto a sus pies.

⁵⁹⁵ La animalización femenina (que como se mencionaba, se remonta hasta el Génesis en la relación entre la maldad femenina y la serpiente) resulta muy recurrente en el Modernismo hispánico y su avidez de goces extraños. Así se aprecia en el relato “Cleopatra” de Bernardo Couto Castillo (*Revista Azul*, V, 22, 27 septiembre de 1896), donde la mujer fatal desahogará sus instintos mediante la doma de felinos salvajes. Finalmente, la protagonista morirá devorada por uno de sus leones, momento supremo que supondrá el éxtasis y la fusión completa entre la joven y la fiera. Semejante temática se encuentra en “Histórica” (*La copa del rey de Thule*, 1900), de Francisco Villaespesa, donde la fiera resulta una suerte de liberación del instinto femenino: “Sueña... Un león celoso veloz salta a la arena, / ensangrentando el oro de su rubia melena. / Abre las rojas fauces... A la bacante mira... // salta sobre sus pechos; a su cuerpo se abraza... / ¡Y ella, mientras la fiera sus carnes despedaza, / los párpados entorna... y sonriendo expira! (1954: 185).

⁵⁹⁶ La pluralidad del Modernismo advierte también de vacilaciones sobre la validez del imaginario femenino fatal en su peligro para la consecución de la vía trascendente del sujeto poético. En estos términos se expresa Nervo en “Delicta Carnis” (*Místicas*, 1898), manifestando finalmente el deseo de la purificación cristiana: “Carne, carne maldita que me apartas del cielo; / carne tibia y rosada que me impeles al vicio; / ya rasgué mis espaldas con cilicio y flagelo / por vencer tus impulsos, y es en vano: ¡te anhelo / a pesar del flagelo y a pesar del cilicio! // ¡Oh Señor Jesucristo, guíame por los rectos / derroteros del justo; ya no turben con locas avideces la calma de mis puros afectos / ni el caliente alabastro de los senos erectos, ni el marfil de los hombros, ni el coral de las bocas! (Nervo, 1952: 1292). Otra salida a la exacerbada sexualidad femenina y sus desvíos se expresará mediante la formulación de idealizaciones genéricas paralelas, como

Desarrollado ampliamente su figuración de la feminidad fatal, Tablada no dudará en ponerle nombre. En este sentido, Salomé encarnará de nuevo la idealización en el tipo femenino ya descrito, tal y como se aprecia en el poema “La Bella Otero” (*Revista Moderna de México*, julio de 1906; *Al sol y bajo la luna*, 1918). En este caso, el motivo central en torno el que gira la composición viene encabezado por la danza, atendiéndose así a la moda de las danzas serpentina que, frecuentemente asimiladas a la figura de Salomé, causaban furor en la época (Ramos Smith, 1995: 363-382) [Fig. 37]. Esta será la vía de actualización del mito, a través de una moda epocal y con la apariencia concreta de la *vedette* Carolina Otero⁵⁹⁷. El exaltado homenaje de Tablada a una de las más popularmente aclamadas bailarinas de la época se inscribe dentro de lo que José Emilio Pacheco entendía como evolución del arquetipo de la *femme fatale*, que dejaba de ser “un anhelo minoritario para convertirse en sueño diurno de la naciente sociedad de masas [...]; surge como gran símbolo sexual y objeto laico de inalcanzable veneración para millones de hombres” (1999: 222). En su acceso al mito hubo de manejar Tablada una gran cantidad de fuentes; a las ya mencionadas, se podría añadir las de los poetas parnasianos que conocía bien, concretamente el caso de Théodore de Banville, que en su poemario *Les princesses* (1874) incluía poemas a personajes femeninos ilustres como Salomé, Cleopatra⁵⁹⁸, Medea y Mesalina⁵⁹⁹. También se podría aventurar el contacto con la obra del simbolista portugués Eugenio de Castro, como se deduce de las traducciones de algunos de sus textos, como *El rey Galaor*, serializado en *Revista Moderna* (1ª quincena de abril y 2ª quincena de julio de 1902).

la del andrógino: “Por ti, por ti clamaba, cuando surgiste, / infernal arquetipo, del hondo Erebo, / con tus neutros encantos, tu faz de efebo, / tus senos pectorales, y a mi viniste. // [...] Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias, / tenías las supremas aristocracias: / sangre azul, alma huraña, vientre infecundo; // porque sabías mucho y amabas poco, / y eras síntesis rara de un siglo loco / y floración malsana de un viejo mundo (Nervo, 1952: 1323). V. notas 139, 305 y 320.

⁵⁹⁷ Pruebas de la popularidad de Carolina Otero en el ambiente artístico de Fin de Siglo aparecen en los textos en que la bailarina servía como fuente de inspiración, como en “La Otero” (*Cancionero de Gil Parrado*, 1900) de Antonio Palomero (en Fuentes, 1999: 190-191). Es sabido cómo los triunfos llevaron a la artista a caer en prácticas cercanas a la prostitución, divulgándose en los círculos parisinos de la Belle Époque que la Otero había rechazado la cifra de diez mil francos de uno de sus admiradores. En el centro de la polémica no dudaría en situarse Jean Lorrain, que defenderá a la bailarina (Waldberg, 1969: 136).

⁵⁹⁸ Junto al citado ejemplo de Machado (v. nota 224), a Cleopatra dedicaba Salvador Díaz Mirón un poema sobresaliente, acabado tributo a la contemplación de la feminidad en la forma parnasiana, inaccesible al sujeto deseante: “La vi tendida de espaldas / entre púrpura revuelta. / Estaba toda desnuda, / aspirando humo de esencias / en largo tubo, escarchado / en diamantes y de perlas. // [...] ¡Oh! Yo hubiera dado entonces / todos mis lauros de Atenas, / por entrar en esa alcoba / coronado de violetas, / dejando con los eunucos / mis coturnos a la puerta” (1997: 392-393).

⁵⁹⁹ Los poemas de Banville “Cleopatra”, “Medea” y “Mesalina” aparecerían traducidos por Tablada en *Revista Moderna* (1ª quincena de octubre de 1901).

La vitalidad del mito no cesará de manifestarse en el Modernismo, trascendiendo las fronteras entre medios artísticos, tal y como se manifiesta en la versión de Tablada. Así, además del diálogo con las posibles fuentes de la tradición decadentista, el poema inicia un diálogo intermedial (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8) con las ilustraciones de Julio Ruelas que acompañarían la publicación del texto en *Revista Moderna de México*. Se formaba así en esta variante mítica un *iconotexto* pleno (texto multimodal, en la unión de imagen y palabra) (Pimentel, 2003: 207), que tomaba así el testigo del diálogo interartístico entre Huysmans y Moreau que culminaría en *À Rebours* y la comunicación entre Wilde y Beardsley para la edición inglesa de *Salome* en 1894. De la comunicación entre poeta y pintor resultarán dos ilustraciones que flanquearán el texto de Tablada en su encabezado [Fig. 30] y en su cierre [Fig. 31], trasladando, ampliando y resignificando el contenido del poema (Conde, 2007: 76; Sánchez Martínez, 2019). Bajo un friso de hombres enrejados y enloquecidos por los efectos de *la mujer fatal* representada en la ilustración, comienza el poema caracterizando al objeto poético mediante una concatenación de adjetivos que recuerda a Darío⁶⁰⁰:

¡Arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella!
 con el espanto de los abismos y la fragancia de los jardines
 pasas devastadora como una plaga; fatal y bella
 y en carne urente clavan su huella
 tus esarpines...
 (Tablada, 1906: 271).

Esta primera evocación de la *mujer fatal* resulta manifiesta. En la unión alterna y contrapuesta de atributos negativos y positivos (arcángel, loba, princesa, súcubo, estrella), al tiempo que se abre y cierra la enumeración con términos relativos al ámbito celeste, se resume la complejidad de la figura, que anhela trascender los tipos de la “mujer frágil” y su opuesto fuerte (Hinterhäuser, 1980: 92-93). En última instancia, la feminidad (“fatal y bella”) se inclina no obstante hacia el mal, identificándose con una plaga que siembra cadáveres a su paso. En el resto del poema se continuará ahondando sobre este imaginario:

Blanco sarcófago de tibio mármol y seno oscuro
 lleno de bálsamos y refulgente de pedrería,
 arrodillados hasta tu plinto glacial y duro
 van los amantes para que hieles su amor impuro
 para que acojas los estertores de su agonía.
 [...]

 Allá en su celda, habla el demente que enloqueciste

⁶⁰⁰ En *Cantos de vida y esperanza*, Darío describe la musa goyesca en los términos ya citados, que quizás Tablada utilizara como base a su enumeración: “Musa soberbia y confusa, / ángel, espectro, medusa: / tal aparece tu musa. // [...] Tienen ojos asesinos / en sus semblantes divinos / tus ángeles femeninos” (Darío, 2014: 443).

de tu melena quebrada y bruna
y de tu vientre árido, triste
y luminoso, como los valles que hay en la luna...
(Tablada, 1906: 271-272).

La subversiva imagen de la “mujer altar” ensayada en “Misa Negra” se torna aquí funesto ataúd hacia el que atrae Salomé a sus amantes. Se caracteriza así a Salomé en base al ominoso imaginario decadentista, en el que se pueden rastrear ecos intertextuales con variantes del mito como la tragedia wildeana, cuando el paje de Herodías describe la luna, como se ha analizado, en base a connotaciones funerarias (Álvarez de Miranda, 1963: 41-42) que constituirán un trasunto especular de la princesa: “Mira la luna. ¡Qué rara parece! Se diría una mujer que sale de la tumba. Parece una mujer muerta. Se diría que anda buscando muertos” (Wilde, 2013: 53). Este fragmento podría entenderse como el eje hipotextual de todo el poema. Tanto en Wilde como en Tablada, el motivo luctuoso funciona de semejante manera, la muerte resulta atributo estético que arma de poder a la mujer para arrastrar a los hombres a la otra orilla.

La insensibilidad que supone la muerte será intensificada más adelante en el poema de Tablada. El “seno oscuro” del personaje femenino se adorna majestuosa y fría (como la *Hérodiade* de Mallarmé y Moreau), aguardando la destrucción del hombre embriagado de deseo. Esta frialdad del sujeto se aumentará de acuerdo con el afán esteticista finisecular que erigía la “mujer joya”, artificial y estéril⁶⁰¹ (“de tu vientre árido, triste / y luminoso, como los valles que hay en la luna”). Este carácter yermo se intensifica por otro lado a partir de las constantes alusiones a la diosa lunar, situando a la *Salomé* de Wilde como hipotexto base⁶⁰². Ahora bien, junto al carácter estéril e inviolado que atrae

⁶⁰¹ La “mujer joya” (Morales Peco, 2008: 278), paradigma del ideal femenino parnasiano y decadentista, aparece íntegramente poetizado en el poema XXVII de *Les Fleurs du mal* (1857), construido a su vez sobre el motivo de la danza serpentina: “Con las ondulaciones de nácar de su traje / aun cuando ella camina diríase que danza, / igual que esas serpientes que los encantadores / con sus largos bastones cadenciosos agitan [...] // De piedras hechiceras son sus ojos pulidos, / y en esta criatura simbólica y extraña, / mezcla de ángel virgen y de la esfinge antigua, // donde no hay más que oro, luz, acero, diamantes, / eternamente brilla, igual que un astro inútil, / la fría majestad de la mujer estéril” (Baudelaire, 2011: 157). Este tipo, perfecto en cuanto que se presenta exento de las corrupciones de la carne, del deseo y de la maternidad (Baudelaire, 2011: 101) también será desarrollado en *À Rebours* en la descripción de la danza de Salomé, posible homenaje al texto citado de Baudelaire (Huysmans, 2012: 178). La frialdad estéril de la Herodías mallarmeana (construida a su vez continuando el tipo de la “mujer joya”) también será de referencia en la consolidación del mito finisecular de Salomé: “Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte! Vous le savez, jardins d’améthyste, enfouis / sans fin dans de savants abîmes éblouis, / ors ignorés, gardant votre antique lumière / sous le sombre sommeil d’une terre première, / vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux / empruntent leur clarté mélodieuse [...] // J’aime l’horreur d’être vierge et je veux / vivre parmi l’effroi que me font mes cheveux [...]” (Mallarmé, 2006: 52 y 54). V. nota 213.

⁶⁰² Resulta clave el parlamento de Salomé en el que se dirige a la luna: “Qué gusto ver la luna! Parece una moneda chiquitita. Se diría una diminuta flor de plata. Es fría y casta la luna... Estoy segura de que es virgen... Sí, es virgen. Nunca se ha mancillado. Nunca se ha entregado a los hombres como las otras diosas” (Wilde, 2013: 65). En este caso, entendiendo la luna como espejo en el que se admira la protagonista, el

al sujeto masculino, Tablada marca en su texto otra poderosa arma de la *mujer fatal*, el cabello, otro de los elementos tradicionales de la feminidad *fatal* desde Baudelaire⁶⁰³, adquiriendo en “La Bella Otero” el sentido tradicional de amenaza (Bornay, 2010: 77-87) : “habla el demente que enloqueciste/ de tu melena quebrada y bruna” (Tablada, 1906: 272). De esta forma, el poeta utiliza otro de los símbolos eróticos predilectos en la conformación de la feminidad altamente sexualizada, evidente en las espesas cabelleras de las mujeres prerrafaelitas hasta llegar a los excesos de la Salomé de Edvard Munch (Bornay, 2010: 59-64.) Así, en la estela de su óleo *Vampiro* (1895), se observa en la litografía que en 1903 dedica el pintor noruego a Salomé [Fig. 21 y 22] cómo el abundante cabello de la joven rodea la cabeza del enfermizo protagonista, absorbiendo así su energía vital (2010: 77). En el ámbito literario mexicano, Efrén Rebolledo extremará este poder del cabello, tornándose manifiestamente letal en obras paradigmáticas a este respecto, como *La cabellera* (1900) o *Salamandra* (1919)⁶⁰⁴.

Teniendo en cuenta la concentrada intertextualidad que desborda el poema de Tablada y su abundancia de alusiones más o menos veladas a las variantes europeas del mito, no sorprende que posteriormente se compare al objeto femenino poetizado directamente con Salomé:

Cuando bailas sacudiéndote la ropa
 ¿es tu falda suntuosa, inversa copa
 que derrama los almizcles y el ardor?
 Y tus largas piernas dentro de las medias tenebrosas
 ¿surgen de ávidos abismos o entre jardines de rosas,
 son tentáculos bestiales o pistilos de una flor?

Cuando bailas y tus piernas entre espumas de batista
 dejas ver, ¡oh Salomé!,
 con un beso entre los labios la cabeza del Bautista
 cae sangrando hasta tu pie...

paralelismo con la *Hérodiade* de Mallarmé es claro, recordando el momento en el que la narcisista Herodías se mira en el espejo y se enorgullece de su virginidad (Mallarmé, 2006: 54).

⁶⁰³ El motivo de la cabellera aparece en el poema XXIII *Les fleurs du mal* de Baudelaire, desarrollado con gran complejidad y concentración simbólica (2011: 147-149), así como en su poema en prosa coetáneo: “Tus cabellos contienen todo un sueño, pleno de velámenes y de mástiles; contienen grandes mares cuyos monzones me llevan hacia climas encantadores, donde el espacio es más azul y más profundo, donde la atmósfera está perfumada por los frutos, por el follaje y por la piel humana” (2013: 76).

⁶⁰⁴ En ambas obras, el protagonista masculino, profundamente debilitado y sometido por la mujer fatal, acaba suicidándose, ahogándose a sí mismo con la cabellera de su amada, que poseerá un importante valor metonímico, repleto al mismo tiempo de simbología diversa: “La cabellera lo atraía y lo horrorizaba a la vez como poderoso imán; la acariciaba; jugaba con ella; la extendía sobre la marmórea espalda; la dejaba correr como un río, como un río tenebroso y de aguas encantadas; cual si fueran flores, comenzó a deshojar sobre ella sus sueños que flotaban y se hundían en la cascada de ébano; ante aquella corriente bituminosa, de ondas crespas y frías, pensó en la barca de Aqueronte cargada con los infelices que se encaminan al infierno” (Rebolledo, 2004: 238).

(Tablada, 1906: 272).

Retomando la ambivalencia ya mencionada sobre el carácter enigmático femenino y su doble naturaleza (unión de inocencia y corrupción), termina triunfado nuevamente el lado perverso, desarrollándose así el motivo de la danza de Salomé. De esta forma, el baile y el retrato poemático de Carolina Otero-Salomé no puede menos que concluir con el motivo capital de la degollación del Bautista, símbolo de la emasculación y derrota del poder masculino⁶⁰⁵ (Martínez Victorio, 2010: 600), representado asimismo por la ilustración de Ruelas que cierra la composición [Fig. 31]. Este sentido se recalca en la ilustración-frontispicio del poema, en la que el arte “macabro” y “visionario” del pintor mexicano (Campos, 2013: 132) representaba a una enloquecida danzarina pisoteando los esqueletos de los cuerpos que había consumido⁶⁰⁶ en una suerte de “descontextualización mitémica” (Martínez-Falero, 2013: 489). Mediante este procedimiento, como ya ocurría en el poema “Pomare” de Heine (1995: 156-157) y medio siglo después en los relatos de Gómez Carrillo y Turcios, se quebraba el orientalismo para recalar en una cotidianeidad de vodevil, donde Salomé se tornaba frívola bailarina de canchán.

A los pies de la cabaretera Salomé de Ruelas, se situará la cabeza decapitada de la víctima, que parece mirar entre las piernas desnudas por los efectos de la bamboleante falda de la bailarina el sexo femenino. Por otra parte, como si de un recuerdo al relato de Gómez Carrillo se tratase, el público de la actuación adopta la situación de Herodes en el banquete bíblico, y penetra con la mirada⁶⁰⁷ (Frontisi-Ducroux, 2006: 127; Ortiz Olivares, 2020: 91) (en la ilustración, amplificadas a través de un fálico catalejo) [Fig. 31] el cuerpo de Salomé, produciéndose así un desfloramiento figurado. Reproduce y desarrolla así el diálogo intermedial entre Tablada y Ruelas los motivos centrales del mito, desarrollando con delectación la danza, el desvelamiento de la sexualidad femenina letal y la

⁶⁰⁵ Se ha mencionado ya cómo el psicoanálisis entendió simbólicamente la decapitación como castración, sobre todo a partir de los estudios de Freud en “La Cabeza de la Medusa” (Freud, 1973: 2697). A su vez, las ilustraciones de Aubrey Beardsley en la edición inglesa de la *Salome* de Wilde, fusionarán la cabeza decapitada del Bautista con la cabeza de Medusa, arquetipo perfecto de la belleza en el horror del romanticismo (Praz, 1999: 67-101).

⁶⁰⁶ Bajo la apariencia de la Bella Otero se esconde en la ilustración a Salomé, la ejecutora del Bautista, cuya cabeza rueda a sus pies. Así lo aprecia Rafael López en uno de los poemas que dedica al pintor mexicano: “La inspiración que mueve tu lápiz, digna es /de las noches protervas que gozó Gille de Retz, / de ilustrar los breviarios del divino Marqués, /de que Sirenas giman y bailen Salomés (López, 1912: 91). Se une así esta Salomé a otras decapitadoras representadas por Ruelas, como la perversa Judith, que se aleja con la cabeza de Holofernes dejando atrás el cuerpo de su enamorado en cómicos espasmos suplicantes [Fig. 28].

⁶⁰⁷ El protagonismo de la mirada se aprecia en la ilustración de Ruelas [Fig. 31] a través de la marcada composición triangular, construida precisamente a través del juego de miradas: tanto el espectador como el decapitado dirigen sus ojos a la elevada figura de la danzarina, cuya mirada se dirige a su vez a un punto exterior, elevándose a su vez sobre los que la contemplan.

consecuente emasculación del profeta. Ante la delectación por el crimen de la *mujer fatal*, no existe en esta variante mítica el motivo de la muerte de Salomé como castigo a sus crímenes, como sí aparece en Wilde, Darío y en el mismo Ruelas, en ilustraciones como “Esperanza” (*Revista Moderna*, VI, 2, 2ª quincena de enero de 1903), suerte de variación mitémica latente (Durand, 1993: 345-346) de un sexualizado ajusticiamiento de la feminidad, en esta ocasión, culmen de la exaltación misógino-decadentista, atravesada la mujer por un ancla [Fig. 29]⁶⁰⁸. En última instancia, la conclusión del poema de Tablada formará un nexo con el inicio, diluyéndose el protagonismo de Salomé (y de la Bella Otero) para desarrollar el arquetipo universal, una suerte de Eterno Femenino invertido, modelado en la delectación maléfica decadentista. Estas ansias de abstracción parecían anunciar el desencanto posterior de Tablada por el objeto femenino anteriormente ensalzado y deseado⁶⁰⁹.

Pocos meses antes de la publicación de “La Bella Otero”, el 1 de enero de 1906, aparecía en *Revista Moderna de México* el soneto “Salomé” de Rafael López. Con la poesía del guanajuatense, el discurso mítico de Salomé en México experimentará notables variaciones. Aunque solo fuera por cronología, resulta lógico que el estilo del “último poeta de la *Revista Moderna*” (Reyes, 1955: 296), había de marcar su particular transición entre el Modernismo y las tendencias cercanas a las Vanguardias⁶¹⁰. Sin renegar plenamente del concepto de Modernismo en tanto que expresión de libertad, cosmopolitismo y eclecticismo, López manifestaba la voluntad de superar los aspectos “envejecidos” de tendencias anteriores (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: 336). Esta

⁶⁰⁸ La posible inspiración de Ruelas en dos textos de *El éxodo y las flores del camino* (1902) de Nervo en donde se introduce la imagen del alma atravesada por un ancla puede conjugarse con otras interpretaciones cercanas al erotismo sádico finisecular, como la “visión límite de penetración y desgarramiento” (Ramírez, 2005: 261).

⁶⁰⁹ En su “Marcha fúnebre de la Bella Otero” (*Revista de Revistas*, II, núm. 114, 31 marzo de 1912), Tablada expresará su desencanto al percibir la vejez de la bailarina cuando asiste a una de sus actuaciones en el “Folies Bergère” parisino: “¡La Otero! ¡Y aquella sonrisa turbadora y mortal como un veneno, subyugadora como un sortilegio, poderosa como un talismán, era hoy un amargo rictus, una pobre flor marchita y sanguinolenta, caída entre el surco de dos arrugas! (1988: 215). Observado con perspectiva, este lamento por la decadencia de la Bella Otero puede entenderse como desencanto diagnóstico de la caducidad de una estética literaria con la que Tablada rompería en su trayectoria posterior, antesala de las Vanguardias (Carnero, 1989: 71-81).

⁶¹⁰ La obra de Rafael López, admirada posteriormente por los estridentistas (Zaitzeff, 1974: 20) marca distancias con el Modernismo en un documento programático publicado en *El Entreacto*, el 11 de abril de 1907: “Y aquí es oportuno declarar a manera de credo, que nosotros no defendemos el modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo que debería dejar, y ocupa el lugar que le corresponde en la historia de la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina. Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de este vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo. Y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo” (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2011: 336).

actitud no significaba por otra parte un rechazo de modelos, como se aprecia precisamente en “Salomé”. Sin renunciar a la tradición mítica, se aprecia aquí sin embargo un suavizamiento manifiesto del imaginario decadentista:

El sacro ritmo de la danza, marca
en la cintura, un junco que se quiebra;
en el torso, un gran lirio que se enarca,
y en los flancos, el anca de la cebra.

Ardiente el ojo inmóvil del Tetrarca,
en la armoniosa ondulación se enhebra
y enturbia su cristal, como la charca
cuyo fondo agitara una culebra.

En la fiebre divina que la impulsa,
Salomé es una ménade convulsa.
Danza con el furor de la bacante

que azota el dios en el antiguo coro,
hasta que por la sangre pululante
de Juan, resbalan sus talones de oro
(López, 1990: 143).

Gira el poema de nuevo en torno al motivo de la danza, que culmina en la decapitación del Bautista en la última estrofa, concluyendo el pasaje a su vez en la imagen de los talones perfectos (“de oro”) de la princesa manchados con la sangre del profeta. Aparece así una innovación motivica de calado en un nivel cromático-temático: se describe la unión necrófila con el cadáver no a través del beso a la cabeza cortada como en Wilde, sino a través de la sangre del profeta, que moja los pies de la danzarina en el culmen de una tragedia dionisiaca (“azota el dios en el antiguo coro, / hasta que por la sangre pululante”), afirmándose así el hipotexto wildeano. Pero López también introduce otras sutiles variaciones icónicas; así, se contraponen en la descripción del cuerpo convulsionado por la danza de la princesa metáforas naturales y animales, cuyos términos (“junco” para la cintura, “lirio” para el torso, “anca de cebra” para los flancos) construyen una suerte de gradación semántica: de la flexibilidad del junco se pasa a la profundización simbólica en el lirio, presente ya en Heine, Mallarmé y Wilde⁶¹¹, adoptando forma fálica en variantes míticas como la de Beardsley [Fig. 14], y de ahí a la animalización tradicional

⁶¹¹ Recuérdense los mencionados pasajes en los apartados correspondientes del capítulo 2. Heine identificaba con el lirio a Abundia, suerte de desdoblamiento de Herodías-Salomé: “Dulces labios de granada, / nariz de lirio arqueado, / y miembros frescos y gráciles / cual palmera del oasis (2011: 157-159). Mallarmé amplificaba por su parte las implicaciones simbolistas de pureza de su personaje: “Les pâles lys qui sont en moi [...]” (2006: 42). Finalmente, en su afán esteticista, la princesa wildeana comparaba con el lirio el cuerpo del Bautista, también con connotaciones de pureza: “¡Yokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador” (2013: 78).

(variado en este caso los símiles de la serpiente o los felinos a la inusitada imagen de la cebra) al producirse el desvelamiento del instinto femenino idealizado en tanto que superior a la cotidianeidad (“fiebre divina”). Finalmente, una tercera variación del discurso mítico se encuentra en la segunda estrofa, apareciendo la figura del Tetrarca (ausente en *Tablada*), y afirmándose así el contexto mítico de partida.

Por primera vez en ámbito mexicano el personaje de Herodes recibe mayor profundidad en su tratamiento, representando una variación tanto del hieratismo del Tetrarca en *Moreau* como del temblor lujurioso del extenuado personaje wildeano, que llega a la insinuación incestuosa⁶¹²: “y enturbia su cristal, como la charca/ cuyo fondo agitara una culebra” (1990: 143). Años más tarde, López incluirá su soneto en su poemario *Con los ojos abiertos* (1912), variando únicamente su anterior título por “La danza”, y acompañado el poema por otro soneto sin título:

Cuando a su sexo en flor vuela concorde
el hondo anhelo de la bestia en brama,
y sus piernas se mueven tras el borde
de la enagüilla que el pecado trama;

cuando roja y sensual, en el desborde
del frenesí sagrado que la inflama,
surge sobre las alas de un acorde,
con las palpitaciones de una llama,

quisiera, con un beso, fabuloso
como un filtro de olvido y de reposo,
domar la fiebre de sus locas furias

y llevarla a la gloria de un cansancio
divino, con las clásicas lujurias
de una perfecta noche de Bizancio
(López, 1912: 54).

Al igual que su acompañante en el díptico poético, se desarrolla aquí el motivo de la danza, aunque se retoma ahora de forma más explícita el motivo del desvelamiento. Concretamente, se vuelve a ilustrar el despertar de la sexualidad femenina acercándose a dos precedentes específicos en el empleo simbólico de la flor. En base a estos mecanismos simbólicos sugería Mallarmé en primer lugar la pureza de Salomé: “Un arôme qui porte, ô roses! un arôme, / Loin du lit vide qu’un cierge soufflé cachait, / Un arôme d’os froids rôdant sur le sachet, / Une touffe de fleurs perjures à la lune” (2006: 18). El poeta francés

⁶¹² En §2.2.3.4.2 ya fue tratado este extremo, con las lujuriosas insinuaciones de Herodes: “Salomé, ven a comer estas frutas conmigo. Me gusta mucho ver el mordisco de tus dientecitos en una fruta. Dale un mordisquillo a esta fruta, y luego yo comeré lo que dejes” (Wilde, 2013: 91).

unía simbólicamente el aroma de la rosa a una sexualidad soterrada, que, a través de idéntico anclaje icónico (la rosa sexual que se abre) se manifestará esotérica en Darío⁶¹³ y puramente carnal en otro poeta del Modernismo mexicano, Efrén Rebolledo (*Caro Victrix*, 1916): “Todavía anhelante y sudorosa / de la danza sensual, la abierta rosa / de su virginidad brinda al tetrarca [...]” (2004: 117). Retomando así la tradición mítica, el poema de López intensifica el sentido erótico del díptico, adoptando el sujeto poético un papel de *voyeur* o nueva encarnación de Herodes. No obstante, evoluciona ahora el deseo de posesión de la mujer, expresado por el Tetrarca wildeano o sus figuraciones diversas en los estudiados relatos de Gómez Carrillo y Turcios. En el caso del poema de López, el yo lírico regio, después de describir la danza y expresar su anhelo sensual desea fundirse con la bailarina para penetrar en un espacio superior de amor trascendente. Continúa así López el camino del mito entre la herencia orientalista y el ansia de liberación de los corsés decadentistas.

Los poemas de *Con los ojos abiertos* (1912) no agotarán el interés de López en el mito de Salomé. Así, en *Poesías* (1941) introducirá un nuevo texto, titulado “La Danza”. En este caso, la composición no aparecerá en forma bipartita sino como tríptico, junto a “La manzana amarga” y “Salomé”, texto este último ya aparecido en *Revista Moderna de México* y en su poemario y posterior. De nuevo la primera composición de la agrupación desarrollará el motivo de la danza, con la consecuente decapitación del profeta:

En un chorro de fuente, el agua sacra
de la danza respira. Surto en la luz de oro,
el tallo de cristal lento se quiebra.
Y Salomé claudica y se demacra
en su piel de culebra.

[...]

El pie, cordero, apenas trisca
la mandrágora verde que vierte,
desde la sensual cadera morisca,
el olor del amor y de la muerte.
Contrito el rey lúbrico, serena
la zarpa de sus tigres carniceros
y se esfuma la cabeza ensangrentada
de Juan, en el humo de los pebeteros.
La diosa de la danza amena
exige el sacrificio de una rosa cortada
por la mano de Atena

⁶¹³ Recuérdese la mencionada referencia al poema XXIII de *Cantos de vida y esperanza* (§3.4): “Pues la rosa sexual / al entreabrirse / conmueve todo lo que existe, / con su efluvio carnal / y con su enigma espiritual” (Darío, 1993: 291).

(López, 1990: 139-140).

Sin existir evidencias de una datación aproximada del poema, considerándolo por su publicación como posterior a 1912, supondría entenderlo como retroceso al *topoi* decadentista en la concepción finisecular de Eros y Tánatos como binomio de elevación, pero también de destrucción (Pujante, 2017: 239). Así, Salomé vuelve a animalizarse, danzando en forma serpentina, el Tetrarca funciona de nuevo como el ser lujurioso de la tragedia wildeana y la cabeza del Bautista (identificada con la rosa, de igual manera que hacía Lugones en 1901) desaparece “en el humo de los pebeteros”. No obstante, López no lleva hasta sus últimas consecuencias el programa decadentista. Así, no se llega a producir la condena la danzarina y la ascensión beatífica del Bautista, como en la obra de Guillermo Valencia (1955: 155) y los anatemas proféticos a la feminidad (“Nunca pruebes -me dijo- del licor femenino, / que es licor de mandrágoras y destila demencia”). En el caso de la obra del mexicano, no aparece el desplazamiento ejemplarizante en el que la princesa hebrea cae y el mártir asciende al cielo. En términos generales, la poética del guanajuatense ha superado la estética decadentista: “Las viejas melodías/ se van tras las alegres geometrías/ a que ajusta las leyes de su danza” (López: 1990: 140). De esta forma, el poema permanece reconcentrado en el goce estático y estético de la danza, adivinándose un sentido lúdico que recuerda al Laforgue de las *Moralités Légendaires*.

Diez años después de la publicación de “Salomé” de Rafael López en *Revista Moderna* de México, saldría a la luz un nuevo poemario de Efrén Rebolledo, *Caro Victrix* (1916), en donde también se incluirá un soneto en honor a la princesa hebrea. Como ha estudiado José Ricardo Chaves (2005: 242; 2007: 66-69 y 106-112), quizás sea en la obra de este autor en donde más directamente se desarrollen los diferentes arquetipos femeninos de Fin de Siglo en México, rindiendo culto a la *mujer frágil* en *El enemigo* (1900) y a la *mujer fatal* en *La cabellera* (1900), *Salamandra* (1919) o en los poemas de *Caro Victrix*. En este sentido, junto a la veta esteticista y de gran versificador que ya apreciaba Amado Nervo en Rebolledo⁶¹⁴, conviene resaltar el erotismo motriz de su obra

⁶¹⁴ En este sentido de virtuosismo poético se expresaba Nervo sobre la poesía de Rebolledo: “Rebolledo es el más artista sin duda alguna, el más técnico, el mejor instrumentador. Yo lo llamaría más bien alto artífice que alto poeta. Finamente cincela, pule, labra. Disloca, ductiliza, engarza. Conoce muchos de los hondos secretos del ritmo y de la rima. El verso es su esclavo [...]. Rebolledo es casi siempre un modernista de alma parnasiana (Nervo, 1902: 111-112). La deuda del poeta con el imaginario parnasiano resultaría manifiesta muchas de sus composiciones, como en el prólogo de *Cuarzos* (1902), encabezado precisamente por un epígrafe con la conocida enseñanza parnasiana de Gautier en *Émaux et camées* (1858) (“Sculpte, lime, cisèle”): “Uncioso amante de opulentos / cofres cuajados de ornamentos / donde guardar mis pensamientos // viví en el místico santuario / del Arte, y mudo y solitario / como paciente lapidario [...] // Y así, labrando en la faceta / de los cristales, o en la Veta / de oro el ensueño del poeta, // al pensamiento más sencillo / le transmití pureza y brillo / con los cinceles y el martillo (Rebolledo, 2004: 43). Para Díez-Canedo, en

(Villaurrutia, 1996: 664-665; Phillips, 1974: 105-106). La dicotomía axial en la poética de Rebolledo entre parnasianismo e imaginario decadente vertebró sus figuraciones poéticas de la feminidad. Así, partiendo de la arquetípica “mujer esculpida”⁶¹⁵ parnasiana, penetra el poeta el interior del arquetipo aportando un componente oscuro herencia de Huysmans⁶¹⁶. En este sentido, el erotismo en Rebolledo no suele funcionar con serenidad, sino de forma tortuosa, como se observa en su variante del mito de Salomé recogida en *Caro Victrix*:

Son cual dos mariposas sus ligeros
pies, y arrojando el velo que la escuda,
aparece magnífica y desnuda
al fulgor de los ojos reverberos.

Sobre su oscura tez lucen regueros
de extrañas gemas, se abre su menuda
boca, y prodigan su fragancia cruda
frescas flores y raros pebeteros
(Rebolledo, 2004: 117).

Partiendo del mencionado arquetipo de la “mujer joya” que partiría de Baudelaire pasando por Moreau y llegando a la figuración orientalista de la princesa enojada de Casal, la riqueza intertextual del soneto resulta intensa y concentrada. No obstante, Rebolledo añade matices propios, de forma que junto a la mirada al hipotexto, se produce la ampliación o *transformación* (Pimentel, 1993: 225) en el hipertexto. Ello se aprecia desde el primer verso, en donde la comparación entre la ligereza de los pies de la danzarina y las mariposas se remonta a *À Rebour*s y la imagen de “insectos de alas deslumbrantes” (Huysmans, 2012: 178) al describir la danza de hija de Herodías. Sin embargo, Rebolledo *transformará* la imagen del novelista francés al concretar los insectos en forma de mariposas, prefiriendo así un ambiguo cromatismo a los pies de paloma del texto de Wilde (2013: 53 y 55), otro de los hipotextos del mexicano⁶¹⁷.

Rebolledo “modernista es el espíritu, contagiado por todas las fiebres que caldearon la inspiración de aquellos días” (Díez Canedo, 1944: 214).

⁶¹⁵ En “Reliquia” (*Hilo de Corales*, 1904), Rebolledo homenajea la feminidad *ideal*, esculpida en base a la perfección parnasiana: “[...] soñé / que era un escultor de Atenas, / y que estaba en un taller / lleno de hermosas estatuas/ del Arte y de la Forma prez, / y que tú estabas desnuda/ y mi labio era un cincel, / y que pulía tu cuerpo / muriéndome de placer / desde tu bendita frente / hasta tus divinos pies” (2004: 66-67).

⁶¹⁶ Aparte de la intertextualidad con la obra de Huysmans, Rebolledo realiza un homenaje declarado al maestro francés en su poema “Joris Karl Huysmans” (*Revista Moderna*, 2ª quincena de 1900), declarando la asimilación de la poética decadentista: “Perturbado hondamente por tu espíritu extraño / tienes sed de creencias y piadosas verdades, / y negando tu siglo, taciturno y hurano / resucitas la pompa de extinguidas edades. // En la Edad Media mira tu malsano erotismo / misas negras horribles y rituales austeros, / y renueva la magia el potente exorcismo / y convoca Aquelarres y revive hechiceros (Rebolledo, 2004: 141).

⁶¹⁷ Se ha mencionado ya el conocimiento que Rebolledo poseía de la obra de Wilde, llegando a traducir algunas de sus obras (*Intenciones*, México, Tipografía de J. Ballezá, 1916; *El crimen de Lord Arturo Saville*, México, Librería de la Viuda de Charles Bouret; *Salomé*, México, Cultvra, 1917).

Este caso de intertextualidad resultaría más bien *hipertextual* (Pimentel, 1993: 225-226), en tanto que la referencia al primer texto se transforma en el segundo, posibilitando así nuevas imágenes y sentidos. Así, si Wilde dejaba en el misterio la sugerida danza de los siete velos, el poeta mexicano realiza un desnudo integral de su personaje, desarrollando así explícitamente el motivo del desvelamiento: “arrojando el velo que la escuda” (Rebolledo, 2004: 117). Frente al paradójico revestimiento en la desnudez de la enojada danzarina de Casal, Rebolledo apuesta por la carnalidad, reescribiendo como se mencionaba la tradicional imagen de la rosa abierta, tópico ya plenamente codificado y presente en Mallarmé, Lugones, Darío y López. Sin embargo, lejos de la ambigüedad esotérica de Darío, la princesa ofrece literalmente su sexo al Tetrarca:

Todavía anhelante y sudorosa
de la danza sensual, la abierta rosa
de su virginidad brinda al tetrarca,

y contemplando el lívido trofeo
de Yokanán, el núbil cuerpo enarca
sacudida de dolor y de deseo
(Rebolledo, 2004: 117-118).

Se explicita así lo que antes se había insinuado apenas metafóricamente, entendiéndose el desvelamiento como estadio conducente a la unión necrófila, goce extático (“sacudida de dolor y de deseo”) que representará la pérdida de la virginidad (Showalter, 2010: 145) de la danzarina. El final del poema permanece en la sensación experimentada por Salomé al realizar su deseo depredador⁶¹⁸, culmen de la perversidad erótica finisecular. Como resultado, se percibe un sentimiento de particular delectación, mezcla de dolor y placer, que, desde Baudelaire, pasando por Sacher-Masoch, Huysmans y D’Annunzio hasta llegar a Darío en *Cantos de Vida y esperanza*, configuraba la oscura “belleza medusea” (Praz, 1999: 67-101), la “categorización estética del crimen erótico” (Litvak, 1979: 86) en el disfrute a partir del horror y el sufrimiento. A diferencia de otras variantes míticas analizadas, como las de Tablada o López, Rebolledo muestra la voluntad de querer traspasar los motivos de la danza y la decapitación. El centro en su poesía parece ser el

⁶¹⁸ Esta figuración de la perversidad letal de Salomé corre pareja en *Caro Victrix* al desarrollo de otros mitos finiseculares, como el del vampiro, que en su forma femenina se alimenta de la energía vital del varón: “Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos / por tus candidas formas como un río, / y esparzo en su raudal crespito y sombrío / las rosas encendidas de mis besos. // [...] Tus pupilas caóticas y hurañas / destellan cuando escuchan el suspiro / que sale desgarrando mis entrañas, // y mientras yo agonizo, tú, sedienta, / finges un negro y pertinaz vampiro / que de mi ardiente sangre se sustenta” (Rebolledo, 2004: 118).

mismo sexo, el motivo del desfloramiento, cuyo misterio (como en la *Salome* de Wilde) resulta, por definición, indescifrable⁶¹⁹.

Pese a lo tardío de la publicación de *Caro Victrix*, la línea erótica de Rebolledo conoció algunos imitadores, tal y como se aprecia en la obra del olvidado pintor y escritor Severo Amador (García Rivas, 1965: 119-121). Tanto en pintura como en literatura, este representante del “grupo de los macabros” (Islas García, 1951: 9) resultó uno de los intelectuales más obsesionados del período con la figura de la danzarina bíblica. Así, en 1915 organizaba un “festival-lírico literario” consagrado a Salomé en el Salón de Actos del Museo Nacional (Muñiz, 1915: 15; Ramírez, 1990: 107). En este acto leería un poema que fructificaría años después en el *Himno a Salomé* (1918), dependiendo de sus secciones, una suerte de extenso poema en prosa o de prosa poética en la que, como en otros ejemplos de rescritura mítica intermedial (Beardsley y Wilde, Casal y Moreau, Ruelas y Tablada), Severo Amador unió al texto sus propias ilustraciones. Pese a lo alambicado de muchas partes del *Himno*, en sí representaba una empresa ambiciosa: dividida en nueve secciones, cada una de ellas se dedicaba a una parte del cuerpo de la protagonista, comenzando por el cabello y recorriendo tanto la materialidad de la danzarina como las implicaciones más esotéricas o ambiguas que la tradición finisecular y modernista había codificado.

A través de esta suerte de compilación figurativa se desarrollaban todos los motivos del mito, así como los atributos tópicos de la feminidad decadentista, recalando finalmente en el mitema de la muerte de la princesa hebrea: ¡Ah, mi muerta SALOMÉ, cómo eres inmensamente, infinitamente bella! / ¡Déjame besar tu alma, divina SALOMÉ! (Amador, 1918: 50). Conjugaba así Severo Amador la herencia decadentista y el gusto por la muerte a la ansiedad por la trascendencia de Fin de Siglo. Uniendo lo corporal (el motivo del beso fatal) y lo espiritual (besar el alma), el artista alababa el arquetipo femenino inasible, fuente de espiritualidad construida desde en algunas de las variantes del mito en el Modernismo (Darío, Brenes Mesén). De esta forma, pese a la escasa circulación de la obra de Severo Amador (una autoedición del autor de la que apenas hay noticias en el ambiente cultural de la época), merece la pena citarse como un jalón más

⁶¹⁹ Recuérdese el último parlamento de Salomé, dirigido a la cabeza cortada del Bautista en la obra de Wilde: “Ni los ríos ni las grandes aguas podrían apagar mi pasión por ti. Yo era una princesa, y tú me despreciaste. Yo era virgen, y tú me desfloraste. Yo era casta, y tú llenaste mis venas de fuego... ¡Ay, ay!, ¿por qué no me miraste, Yokanaán? Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y que el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte” (2013: 133).

de la extremada “Salomanía” en México, avanzando en la representación mítica desde el arquetipo finisecular de la *mujer fatal* hacia un terreno cada vez más abstracto.

Superado ya el imaginario decadentista presentado por Tablada y Rebolledo, los motivos del mito experimentan una discreta, pero cada vez más apreciable reescritura, tal y como se manifiesta en la obra de José Dolores Frías. En 1917, poco antes de que el poeta partiera al frente como corresponsal en la Primera Guerra Mundial, publicaba en el número 4 de la revista *Pegaso* su poema “Ella danza”. Nuevamente, se retomaba el mito siguiendo la tradición del tríptico (como en Valencia, Goy de Silva, Villaespesa y López), poetizando el tradicional motivo de la danza, aunque manifiestamente revalorizado:

¡Qué vida tan lejana, Salomé, resucitas!
¿En qué avatar divino gozamos tu esplendor?
Desde qué inexploradas sensaciones nos gritas
con palabras de un diálogo del Maestro Platón.

Hay una innominada emoción en tus pasos;
tienes el ritmo griego -que era ambición y paz-
y son tus sugerencias cual un coro de pasos
que cantara en el triunfo de la Felicidad
(Frías, 1917: 5).

El “afán de exploración y originalidad” (Martínez, 2001: 41) de Frías abre la primera parte de su poema amplificando el carácter esotérico del mito aportado por Darío y Brenes Mesén. Lejos de la vampira decimonónica, Salomé representa ahora un “avatar divino”, una nueva fase o reencarnación que encamina la figura finisecular a la perfección (“ritmo griego”, “triunfo de la Felicidad”) ⁶²⁰. Desde esta asimilación del pitagorismo neoplatónico (Jrade, 1986: 25-27), desgajado el mito del oropel parnasiano y de la tradición decadentista, el mito avanza a un ideal espiritual. Al mismo tiempo, Frías parecía aludir a los inciertos orígenes de la figura y a las obras historiográficas de Flavio Josefo, que describía el significado etimológico del nombre de Salomé como “la pacificadora” (Dottin-Orsini, 1988: 1177). Se producía así el vaciamiento de la figura de su bagaje decadentista, resignificando sus motivos (Pimentel, 2003: 208), dando lugar a una nueva reescritura mítica en la consolidación de una novedosa imagen beatífica de la danzarina.

⁶²⁰ Jrade describe la reencarnación a través de diversos avatares en los que cree el pitagorismo esotérico asumido por Rubén Darío en los siguientes términos: “[...] la elevación al plano de la unidad se considera un proceso dinámico, por medio del cual el alma humana que es parte de la magna alma del mundo, es decir, chispa del espíritu divino, cruza todos los reinos de la naturaleza evolucionando gradualmente a través de una serie innumerable de existencias. [...] un individuo alcanza un alto nivel de existencia por medio de la transmigración de las almas (1986: 27).

Después de presentar la naturaleza de esta nueva Salomé, Frías desarrolla el motivo de la danza en la segunda parte de su poema. Pese a recurrir ahora al decorado orientalista, consigue vaciarse nuevamente de la ideología decadentista:

Es un sueño, un ensueño, un estático sueño
el que vive en el ritmo de la danza sutil.
(Tú vuelas más que el ágil vuelo de Clavileño).
Eres la gracia móvil de una preclara lis.

Estrellas, nubes, aves, vemos cuando tú danzas.
Salterios ignorados, músicas de laúd,
harpas que armonizaron las dulces asechanzas
del Paraíso, oímos mientras que bailas Tú.

Y hay un hondo secreto que dice su tesoro
de ritmos, cuando avanzas levemente triunfal,
porque canta en tu cuerpo la danza de un decoro
que da a tus movimientos fascinante ansiedad
(Frías, 1917: 5).

De esta forma, Salomé ya no encarna la belleza maldita poetizada durante todo el Fin de siglo desde la eclosión de las versiones de Huysmans y Wilde. La actuación de la danzarina ante el Tetrarca no resulta ya preludeo de muerte, sino “la danza de un decoro”. Se aprecia aquí el complejo procedimiento mitopoético que transforma el sentido de la danza de forma más radical que las propias reescrituras ya analizadas. Se produce en suma una suerte de desmitificación basada en la simplificación y “descontextualización de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 489-491). Eliminado el recubrimiento decadentista, el mito pierde muchos de los mitemas característicos de las poéticas finiseculares (beso necrófilo a la cabeza del Bautista, muerte de Salomé), anulando como consecuencia la valoración negativa de la mujer y la ideología misógina que sustentaba al mito con el castigo final a la mujer desviada (Dijkstra, 1994: 394). Eliminado todos los componentes accesorios (incluso el Bautista) Salomé se prestigia como centro de la composición. Extraída del ambiente decadentista, la princesa se transforma en abstracción, cuya danza deja de funcionar como baile de seducción fatal para tornarse puerta de entrada a un ideal esotérico.

El Modernismo en México, ávido de alcanzar la plena modernidad literaria, hizo del cosmopolitismo y del afán de transformación las principales enseñanzas de su actitud renovadora. En este sentido, las tendencias decadentistas no dudaron en adoptar y reinventar figuras y tópicos de la literatura finisecular europea. Entre estos modelos, el mito de Salomé sirvió para representar el tópico imaginario femenino fatal, que se erigió como modelo de perversión contenedor de todas las preocupaciones artísticas del

momento (la crítica de los modelos femeninos, el arte por el arte). Adoptado el mito mediante la recepción múltiple (lectura de las versiones míticas prestigiadas, representaciones teatrales, traducciones), autores como Lugones, Tablada, Rebolledo o Amador realizaron sus propias relecturas de un material motívico (danza, decapitación) que pese a su forma un tanto fosilizada, continuaba siendo productivo a inicios del XX.. Por otro lado, estas lecturas mitificadoras continuaban teniendo profundas implicaciones: la danza de Salomé movía los mecanismos de un mundo orientalista de ensueño, propuesta de enmienda a una sociedad positivista en la que el escritor no se reconocía. Con el tiempo, las relecturas del arquetipo femenino comenzaron a resultar más radicales, representando los versos de López y Frías los inicios de lecturas desmitificadoras que preludivan nuevas formas.

3.6. NUEVAS RELECTURAS DEL IMAGINARIO FINISECULAR: EL CASO DE EMILIO CARRERE

Pese al amplio alcance de las variaciones míticas examinadas en el ámbito modernista hispanoamericano, la literatura española se resistía a abandonar la figuración de los arquetipos femeninos decadentistas. Así lo muestran tardías propuestas como el poemario de Isaac Muñoz *La sombra de una infanta* (1910), compendio de las formas decadentistas. Bajo estos presupuestos, Salomé continuaba poetizándose en tanto paradigma de perversidad literaria todavía en 1911. Así se comprueba en la obra de Francisco Villaespesa, que se resistía a abandonar unas técnicas y un imaginario que, subversivo a inicios del Novecientos, empezaba a mostrarse ya fosilizado ⁶²¹. Avanzaban las innovaciones poéticas, Juan Ramón Jiménez (apadrinado en sus comienzos por el mismo Villaespesa) (Jiménez, 1981) transitaba la “segunda depuración del decadentismo” desde *Elegías* (1908) y se acercaba a la “poesía desnuda” (Blasco Pascual, 2008: 37 y 55). Al tiempo que se publicaban los “selectos” poemarios del poeta de Moguer, el Modernismo

⁶²¹ En la primera década del siglo XX resultaban constantes en España las declaraciones de distanciamiento del Modernismo. A las tempranas matizaciones del Rafael López sobre la disolución del Modernismo en el México de 1907 (v. nota 610) podrían añadirse las de Juan Ramón Jiménez (en *El Sol*, 10 de mayo de 1936), que se quejaba en su evocación a Villaespesa de la permanencia fosilizada del imaginario y técnicas modernistas: “El momento actual de la poesía española me recuerda a cada instante el momento del modernismo. Hoy, el colorismo y el modernismo son o acaban de ser el ultraísmo, el creacionismo, el sobrerrealismo, el jitanismo, el marienismo, el rolaquismo, el catolicismo, el demonismo, el murcielaguisimo. Yo definiría estos ‘movimientos’ españoles e hispanoamericanos como el villaespesismo general. Lo ve quien vio aquello. En poesía y en todo, en todo lo que viene o no de la poesía y va o no a ella. Casas que poseían sólidos, bellos, fijos muebles de estilo, los cambiaban por falsos artefactos incómodos, [...] los juguetes de salón eran como los de la hojalatería y el alambriismo de hoy, igualmente absurdas las lámparas; las fachadas, tan odiosas como hoy las del lecorbusierismo; todo igual de pacotilla, oquedad, lijereza” (Jiménez, 1981: 78-79).

había mutado desde su esteticismo originario hacia la presentación descontextualizada de un catálogo de recursos ávidamente consumidos por el público. Así, como fenómeno inseparable de la modernidad, pese a sus presupuestos idealistas, el Modernismo no podía escapar de las estructuras de mercado en que circularon sus obras (Rama, 1985: 49-51; Ramos, 2003: 87 y 118), bien a través de la prensa periódica, bien desde las colecciones de novela popular, por cuyas páginas no dejaron de pasar algunos de los autores en los que se detendrá este trabajo; entre otros, Emilia Pardo Bazán, Emilio Carrere o Antonio de Hoyos y Vinent (Correa Ramón, 2001). Del ideal de pureza poética de Mallarmé, Salomé terminará banalizándose (Wollen, 1995: 80-81); con la “potenciación de la industria editorial” de inicios del XX (Rubio Jiménez, 2001: 69), abundarán las publicaciones ilustradas que llevarán la imagen bíblica y finisecular a amplias masas de lectores. Estas nuevas formas de producción y consumo terminarán recalando en las colecciones de novela popular inundadas por la publicidad de productos dirigidos a un lector-consumidor que llegó a ver a la danzarina al servicio del mercado [Fig. 41 y 42].

En este contexto de popularización y masificación del mito bíblico se sitúa la obra de Emilio Carrere, inscrita como la de Hoyos y Vinent en el ambiente de aclimatación de los residuos finiseculares a un nuevo público y en el desarrollo comercial de la novela (Fernández Cifuentes, 1982: 128-130; Mainer, 1983: 60-63 y 71-76; 1998: 30; Correa Ramón, 2001: 30; Comellas Aguirrezábal, 2001: 49)⁶²². En este sentido, la obra de Carrere resulta sintomática de este fenómeno híbrido entre el cultivo de géneros populares

⁶²² En relación con el ámbito literario de la novela popular en la España del Novecientos, Mainer señala las transformaciones en el ámbito comercial y de recepción que trae aparejadas, asentadas sobre todo la proliferación y gran difusión de las colecciones de novela corta (Mainer, 1983: 71), con “sistemas de producción y distribución masivos” (Correa Ramón, 2001: 30): “cambios de naturaleza estructural en el mercado literario: la ampliación del público a costa de las nuevas clases medias urbanas (y de una pequeña capa del proletariado consciente), la revolución de la difusión de la letra impresa (fundamentalmente, en la nueva prensa periódica y en las revistas ilustradas) y la consiguiente mayor afluencia de escritores [...] que estrenan la función orientadora del ‘intelectual’ o se definen a través de la subversiva apostura del ‘bohémio’” (Mainer, 1998: 30). Todo ello fomentó a su vez estilos de gran éxito: “Para [...] entrar en aquel mercado las nuevas tendencias modernistas hubieron de plantearse una fórmula promiscua: entregarse a las leyes de oferta y demanda aprovechando lo que le restaba de su antigua familiaridad con ciertas claves del naturalismo; surgirá así una novela de segunda clase en las colecciones de novela corta, una novela pseudonaturalista, decadente y [...] pseudomodernista. Y, haciendo frente a la opinión de los grupos de la intelectualidad más exigente, fue esta la fórmula que triunfará en los gustos lectores durante al menos dos décadas” (Comellas Aguirrezábal, 2001: 49). Sobre las nuevas exigencias del mercado y el público escribía también Amado Nervo: “En general, en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El *gros public*, como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencillo que sea lo que se escribe; ¿qué cosa más natural que se escriba para los que, si no lo pagan, lo compren al menos? [...] Escribir hoy como se escribía hace cincuenta años, sería soporífero y necio” (Nervo, 2011: 164-165).

y costumbristas⁶²³ (Fernández Almagro, 1947; Diego, 1947; Alfonso, 1967; Sáinz de Robles, 1971) y el anhelo aristocratizante, herencia de los admirados maestros del simbolismo francés o de modelos como Darío y otros de sus compañeros de cruzada modernista, difundidos por el mismo Carrere en su antología *La corte de los poetas* (1906). De esta doble vertiente emana una nueva variante del mito de Salomé, “El manto de oro de Salomé” (*El Cuento Popular*, 15 de junio de 1914) que, a pesar de lo popular de su formato de difusión, muestra la intensa deuda intertextual con la tradición mítica finisecular. Ello puede extraerse de las propias declaraciones de Carrere en 1917, respondiendo a una pregunta de El Caballero Audaz sobre sus influencias⁶²⁴: “Edgard Poe, Enrique Heine, y, más tarde, Rubén Darío... Rubén es el mejor poeta contemporáneo. Él nos ha enseñado a escribir, a amar el estilo y a afirmar la suprema aristocracia de la poesía” (Caballero Audaz, 1917: 88). Con esta declaración de afinidades describía Carrere sus fuentes de inspiración, bases fundamentales al mismo tiempo del mito literario de Salomé, desde sus raíces románticas hasta el Modernismo.

Estas fuentes alcanzarán en el texto varias veces reeditado de “El manto de oro de Salomé”⁶²⁵ la entidad de hipotextos, que dotan al relato de imágenes y líneas argumentales ya cultivadas. Carrere divide su narración en tres partes; en la primera, el narrador omnisciente anticipa con una prolepsis el final del relato: el asesinato del protagonista, el músico Pablo Reinol, y su posterior locura. A continuación, introduce el

⁶²³ Junto a la veta bohemia de Carrere (Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 124-129), resumida en obras como *El reino de la calderilla* (s.a. Madrid, Rivadeneyra), donde emerge el “poeta oficial de la gallofa, de los figones, sotabancos, buhardillas, lupanares, hospitales y refugios, [...] de los hermanos cofrades de la Pirueta [...]” (Sáinz de Robles, 1971: 111), destaca la pericia carreriana en géneros como la narrativa policiaca, fantástica y de terror, apreciable en *Las inquietudes de Blanca María* (1922), *La casa de la cruz* (1924) y *La torre de los siete jorobados* (Cruz Casado, 1994).

⁶²⁴ Los modelos literarios pudieron pesar demasiado sobre Carrere, que no dejó de mirar al preciosismo de Darío, a “la pompa verbal de Zorrilla” y a la “orquestación de Verlaine”. A pesar de sus reiteraciones y ocasional apresuramiento, como recordaba Fernández Almagro, “buen poeta era Emilio Carrere en época de grandes poetas”, cuando irradiaban Darío, los Machado y Juan Ramón Jiménez (1947: 3). Resulta valiosa también la más reciente apreciación de Olmo Iturriarte y Díaz de Castro: “A la altura de 1909, Carrere no es un autor innovador ni por su característica actitud vital, ni tampoco por los temas o por las formas métricas y expresivas de su poesía. Sin embargo, se trata de un buen crisol de las tendencias estéticas que desde 1900 están ensayando con logros indiscutibles poetas de primer orden como Francisco Villaespesa, Manuel y Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez (2008: 398-399).

⁶²⁵ “El mando de oro de Salomé” tuvo varias reediciones sin variantes y con diferentes títulos: *La rosa del Albaicín* (Madrid, Librería de la Viuda de Pueyo, 1917 y Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando), “El embrujamiento de Pablo Reinol” (*La Novela Corta*, 132, 13 de julio de 1918), “Las sirenas de la lujuria” (*La Novela de Amor*, 11, s.a) y “Cadalso de oro. Novela”, (*La Novela de Hoy*, 313, 11 de mayo de 1928) (Sánchez Álvarez-Insúa y Labrador Ben, 2001: 410). Demuestra así la difusión de la variante mítica de Salomé en Carrere su afición por el “refrito” (Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 116), que el propio autor justificaba: “[...] un autor acéfalo de cuplés los cobra tantas veces como se cantan. Y nosotros, cuando publicamos una cosa, nos hemos de atener a una sola y única liquidación. Deberíamos cobrar derechos de autor siempre que alguien leyese una poesía, una novelita o un artículo nuestro. Mientras se llega a ese perfeccionamiento, yo refritaré [sic] todo lo que se me antoje” (en Gutiérrez Barajas, 2011: 296).

narrador una serie de personajes del ámbito artístico cercanos al músico, que dialogan sobre la desgracia del protagonista. En este punto, la segunda parte y centro de la narración, adopta la forma de diario en el que se expresa directamente el protagonista, narrando los hechos fatales transcurridos en poco más de un año, cuyo desenlace se describe en última parte del relato, epílogo de la existencia del héroe ahora demente. Desde el primer momento de la narración autobiográfica se aprecian varios hipertextos fundamentales; entre ellos, el ya estudiado “El triunfo de Salomé” de Enrique Gómez Carrillo”, con el que el texto de Carrere ofrece notables similitudes.

Como en el relato del guatemalteco, “El manto de oro de Salomé” orbita en torno al autorreconocimiento intertextual, lo que motiva la obsesión de los personajes por el mito bíblico. Así, ambos protagonistas (la bailarina Marta en Gómez Carrillo y Pablo Reinol en Carrere) son tocados por la inspiración y se ven impelidos a componer una obra musical sobre Salomé. La diferencia del texto de Carrere se produce sin embargo por conocimiento que posee Reinol de una tradición mítica más desarrollada, como declara el poeta Montero: “Yo le conocí, [...] luchando por estrenar su *Salomé*, que como sabéis es un poema genial superior al de Strauss” (Carrere, 1914: 4). Se declara así por vez primera de forma explícita en el desarrollo mítico de la Salomé hispánica el conocimiento de la ópera de Strauss, posterior en su estreno al relato de Gómez Carrillo y recientemente estrenada en España cuando Carrere escribía su relato⁶²⁶. En cualquier caso, como en el cuento del guatemalteco, el personaje artista crea una composición sobre Salomé, como ocurre también en *El reino de la calderilla* (2006: 65), reconociéndose la intertextualidad intensa de su obra:

Mi *Salomé* era rubia como la que pintó el Tiziano, y su danza extraña, de amor, de vesania y de crueldad, debía tener aquellos mismos contorcimientos [sic], aquellas ondulaciones del vientre y de los muslos blancos, la misma inquietud ardorosa que erectizaba [sic] los botones del de los senos marmóreos. Las danzas de la princesa cortesana debían tener el ritmo de sus espasmos delirantes (1914: 7).

⁶²⁶ El estreno en España de la obra de Strauss tuvo lugar en el barcelonés Gran Teatre del Liceu el 29 de enero de 1910, llevándose el mes siguiente, el 16 de febrero de 1910, al Teatro Real de Madrid, con la presencia de la soprano Gemma Bellincioni. A pesar de lo tardío del estreno de la obra en España, la prensa de la época se haría eco rápidamente del estreno en Dresde el 9 de diciembre de 1905. Entre los primeros medios en mencionar tamaño acontecimiento destacó *La Ilustración Artística* (Barcelona, 8 de enero de 1906, núm. 1254), que recogió incluso valoraciones de críticos alemanes y fotografías de los actores y la puesta en escena. Pero sin duda, 1907 resultará el año del estallido de esta primera recepción crítica de la ópera, con noticias y reseñas en *El Imparcial* del 7 de mayo y del 3 junio o en el número de julio de *Por esos mundos* (núm. 150), así como en *Blanco y Negro* (826, 2 de mayo), que notificará el escándalo de la ópera en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Poco después aparecerán nuevas reseñas, como la de *Nuevo Mundo* (4 de noviembre de 1908) y ya haciéndose eco del estreno madrileño, *La España Moderna* (noviembre de 1910) (Fernández Cifuentes, 1982: 102-103; Rubio Jiménez, 2001: 75).

Declarando su extenso conocimiento de la tradición mítica, Pablo Reinol se remonta al Renacimiento (Bornay, 1998: 196) y compara su Salomé con la obra de Tiziano [Fig. 5 y 6]. No encontramos sin embargo en esta evocación una idealización del cuerpo renacentista como en la pintura italiana y sus poses estáticas, sino el dinamismo de una danza “de vesania” y “de crueldad”. Aparece así la “princesa cortesana” descendiente de Huysmans, “la Belleza maldita, [...] la Bestia monstruosa [...] que corrompe” (2012: 179), que baila entre espasmos de lujuria y se excita, como en la versión de Villaespesa y su triunfal sonrisa (1954: 783), en amplificación decadentista de la enamorada Salomé de Heine, pensando en la posesión del objeto deseado. Se remontaba así Carrere al imaginario decimonónico y a la belleza rubia prerrafaelita que recogería el Modernismo hispánico, construyendo así una tradición iconográfica con casos como la ya mencionada Marta de Gómez Carrillo, también rubia y estetizada a la manera finisecular⁶²⁷.

Esta figuración decadentista de Salomé se repite en el poema “La muerte de Salomé” (*Dietario sentimental*, 1916), describiendo la danza de la princesa antes del motivo de su muerte en idénticos términos al relato precedente:

Salomé fue rubia, y el áureo raudal
de su cabellera
era más dorado que el manto real.
Fue rubia, lo mismo que una llama viva,
y en sus danzas era
como una serpiente dorada y lasciva.

Blonda como el trigo, la pinta el Tiziano;
un rubí fulgía sangriento en su mano.
¡Oh manos perversas, manos olorosas!
¡Ojos de violentas ojeras sensuales!
¡Oh, pies musicales,
blancos pies, cargados de piedras preciosas!

La princesa inquieta,
de cabellos rubios y mirada verde,
aún sueña que muerde
los cárdenos labios de Juan, el asceta
[...].
(Carrere, 1919: 89-90).

Como en el relato, sobre la iconografía renacentista (Salomé rubia) se produce la ampliación significativa o resignificación característica de la reescritura mítica. De esta forma, la Salomé de Tiziano se recubre del imaginario decadentista (Hinterhäuser, 1980),

⁶²⁷ Otra de las “Salomé” rubias de Fin de Siglo que quizás pudiera conocer Carrere se encuentra en *Les onze mille vierges* (1885) de Arsène Houssaye: “Ô blonde Salomé! Femme, monstre, chimère / Froide sous le soleil, ta curiosité / Veut se nourrir du sang d’u martyr. Et ta mère / Sera de ce festin de sang et de beauté” (cit. por Bochet, 2007 : 43).

muta la ambigua mirada inicial por la neurosis moderna y sus efectos (Huysmans, 2012: 179): “ojeras sensuales” y “manos perversas”, que como la danzarina de Von Stuck, [Fig. 27], gozan ante la posesión necrófila de la cabeza decapitada del profeta, recordando los versos de Villaespesa⁶²⁸: “aún sueña que muerde los cárdenos labios de Juan, el asceta”. En base a esta filiación decadentista, la Salomé de Carrere se nutrirá de otros rasgos del arquetipo femenino finisecular, entendidos como rasgos pasados y carentes de actualidad (en base a la reiteración de formas del pretérito como “fue”, “era”, “fulgía”), pero recreados con delectación a través de las variantes míticas precedentes, con los ecos wildeanos (Rodríguez Fonseca, 1997: 157) al frente. Destacan así los “blancos pies” de la princesa (en Wilde y luego en Brenes Mesén, “palomas blancas”), que se cubren de “piedras preciosas”, estétizándose según el modelo de la mujer joya procedente de Baudelaire, Moreau y Huysmans. Precisamente Carrere retomará del novelista una vez más la revisión efrástica de la danzarina bíblica de Moreau y los efectos visuales del baile:

[...] su figura alta tenía una esbeltez serpentina, su vientre blanco y sus muslos de alabastro parecían abrasados por un fuego enloquecedor. Sus pies desnudos, de uñas como pétalos de rosa, seguían los ritmos más complicados, con una gracia alada y musical. Yo los soñaba, constelados de joyas antiguas, envueltos en el cabrilleo de las piedras preciosas, que al danzar, refulgían fosforescentes (1914: 7).

Carrere demuestra con su figuración de la danzarina la amplitud de la tradición mítica en esta tardía fecha de 1914; junto al recuerdo de las fuentes decadentistas, no cesaba de mirarse al más cercano ámbito modernista. Así, junto a la bailarina enjoyada de Moreau, el poeta y novelista madrileño se acercaba también a las variantes de Darío y Villaespesa, que hacían de la bailarina de los pies desnudos un motivo de ansiada belleza⁶²⁹.

La descripción de la danzarina en el poema de Carrere recalca finalmente en su “mirada verde” (1919: 90). Aparece de nuevo el prototípico poder de la mirada de la *mujer fatal*, que advierte de su artificialidad, pero también de su letalidad, como los ojos verdes de la leyenda becqueriana o la mirada iluminada de la anfisbena (Orsanic, 2014: 69-70), a la que aludía el estudiado cuento de Darío, de título idéntico a la composición carreriana. Inmerso en este imaginario decadentista, no deja de someter Carrere a la figura femenina a la tradicional animalización (Bornay, 2016: 295-306). La danzarina se

⁶²⁸ Debía estar muy familiarizado Carrere con el analizado “Tríptico de Salomé” (*Torre de marfil*, 1911) de Villaespesa, donde también aparecía la imagen del sueño de la mujer fatal (en su caso, Herodías) con la muerte del Bautista: “porque sueña que arrojan a la jaula de hierro/ [...] el desnudo y sangriento cadáver de Johanán (1954: 782).

⁶²⁹ V. nota 565.

balancea así con los movimientos zigzagueantes de una serpiente y con la agilidad de un felino⁶³⁰, recogándose además el componente simbólico de estos animales, sobre todo en el arquetípico sentido negativo de la serpiente de pecado: “como una serpiente dorada y lasciva” (Carrere, 1919-89). Semejantes imágenes existen ya en el relato de Carrere y su figuración de Elisa, que, presentada inicialmente en base a la imaginería prerrafaelista, se transforma en *mujer fatal* (Rodríguez Fonseca, 1997: 149), con la que el protagonista marcha a París. El germen de este *contagio* resulta la “fiebre demoniaca” (Carrere, 1914: 6) de Reinol, que enfrenta su Elisa a Salomé, mimetizándose la joven con la princesa hebrea (Sánchez Álvarez-Insúa y Labrador Ben, 2001: 411). De esta forma, como en el relato de Gómez Carrillo, el personaje queda poseído por el mito, que transmigra al cuerpo de la amada que danza:

Una noche, al verla, como una llama viva, trenzando los más ardientes ritmos de la locura de amor, como una poseída bíblica, vi en su cuerpo desnudo, fragante y vicioso, la encarnación de Salomé. [...] Escribí *Salomé*, y Elisa bailó delante de mí, toda desnuda, jugando con sus rubios cabellos, como un velo de oro o con los brazos en alto, sosteniendo mi quimérica cabeza ensangrentada. Estaba contento de mi obra. Elisa era una suprema bailarina. Sentía intensamente ese arte, superior a los misterios de religión, el sentimiento de la línea y del color y la mayor emoción de la poesía. La danza es capaz de expresarlo todo, [...] el alma misteriosa y divina de la danza. Es el arte supremo que solo comprenden los elegidos de la sensibilidad (1914: 7).

Nuevamente se aprecia la deuda intertextual con el relato de Gómez Carrillo, donde Luciano crea y Marta interpreta, activándose así la mencionada dicotomía hombre-razón/ mujer-sentimiento (García Montero, 2001: 35-41); así, también en Carrere la danzarina en sí resulta obra del compositor, nueva reescritura de Pígalión. En definitiva, la mujer funciona como receptáculo del ideal estético de la danza, expresión del inefable arte supremo entendido como ritual encarnado por Salomé, desnuda en tanto que objeto puro, recubierta únicamente por su cabello, “velo de oro”.

En este punto retoma Carrere el motivo del desvelamiento mediante la reescritura por combinación de mitemas. De esta forma, el motivo del desvelamiento se une con el de la poderosa cabellera como elemento actancial, mortífero en los casos paradigmáticos de Munch y Rebolledo⁶³¹. Si el desvelamiento de la danzarina en versiones como la de Wilde resultaba letal en tanto que emanación de la sexualidad y los *perversos* instintos consecuentes (Showalter, 2010: 145 y 151), lo propio ocurre en el relato de Carrere: el *striptease* activa una figurada decapitación de Reinol, que contempla la visión fatal: “con

⁶³⁰ Villaespesa unifica las ya aludidas figuraciones de Salomé como serpiente o felino en “La danzarina” (*La musa enferma*, 1916): ¡Sigue, danzarina, tejiendo en la alfombra, / como un remolino / de escorzos y esguinces, de luz y de sombra, / giros de serpientes y arcos de felino” (1954: 157).

⁶³¹ V. §2.2.2 y notas 206, 487, 604.

los brazos en alto, sosteniendo mi quimérica cabeza ensangrentada” (Carrere, 1914: 7). Sin llegar a estos extremos, Elisa acaba perdiendo a su amante, abandonándolo por otro hombre. Para superar su desesperación, Reinol intentará sustituir a su amada por otra Salomé, una nueva bailarina, la gitana Carmela (se recurre a la españolización en un tipismo arquetípico, habitual desde la versión mítica de Valencia o la obra de Hoyos y Vinent e Isaac Muñoz⁶³²), conocida como *La Rosa del Albaicín*, estrella de una sala de fiestas de Madrid. Produce así Carrere una nueva “descontextualización de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 489-491), retomándose los motivos y personajes bíblicos extraídos de su original entorno orientalista. Así, como en Gómez Carrillo y Turcios, desaparece el exótico decorado del palacio de Herodes y su fiesta privada para ubicarse la narración ahora en el espacio urbano y en un espectáculo público, donde actúa la nueva encarnación de Salomé. En su actuación, nuevos espectadores asumirán las funciones actanciales de los personajes míticos: el lujurioso Herodes se torna ahora un rijo “capitán de mostachos feroces” (Carrere, 1914: 9) que no cesa de requebrar a la gitana, y el mismo Reinol (Rodríguez Fonseca, 1997: 148-149) asume también la apariencia de un nuevo Tetrarca que, estallando de celos, reta a duelo a su oponente y acabará destruyéndose a sí mismo.

Después de esta aventura, Reinol emprenderá una relación sentimental con la bailarina, que sin embargo no podrá sustituir a Elisa, la anterior Salomé. En este punto, el músico adoptará la función actancial del Juan el Bautista; como el profeta, Reinol acaba despreciando a Camela, volviéndose esquivo a sus deseos. Siguiendo las variantes hispánicas del mito, como los *Cantos de vida y esperanza* de Darío, o los modelos decadentistas de las “mujeres fuertes” de *Venus im Pelz* o *Monsieur Venus*, el personaje masculino termina debilitándose ante el poder de la *mujer fatal*:

⁶³² Junto a “Salomé y Joakanann” de Guillermo Valencia y esta Salomé-Carmela de Carrere en “El manto de oro de Salomé”, Antonio de Hoyos y Vinent había realizado ya en 1908 una evocación *andalucista* de la princesa hebrea en *Los emigrantes*. Unía aquí el madrileño las imágenes y motivos wildeanos (importancia de la luna, perversidad del personaje) a un ambiente folclórico, en donde la danzarina bíblica se asimilaba a una bailarina: “-¡Divina Salomé! Excelsa hija de Herodías, nacida de las nupcias de la Noche y del Pecado, dignate bailar ante el Tetrarca. [...] -Danza, divina princesa de Judea, danza. La luna sonríe en el cielo con su sonrisa pálida de infanta de ensueño. Yo le brindaré los colgantes jardines. [...] La guitarra temblaba las lujuriosas notas de un tango voluptuoso y triste. Sobre los parterres de floración quimérica, la ‘bailarina’ avanzaba lenta en un vago ritmo de deseos. Bajo las rojas rosas del filipino pañuelo, los senos erguidos, [...] temblaban levemente, y las caderas oscilaban, ofertoras de lascivias, mientras en los aceitosos cabellos rojos geranios de terciopelo ponían su mancha de sangre” (Hoyos y Vinent, 1908: 262-263). En el mismo año de 1908, Isaac Muñoz publicaba *Morena y trágica*, donde aparece de nuevo una Salomé gitana, llamada la “Adivina”, en cuya figuración se intuyen reminiscencias del simbolismo francés y de Moreau: “Salomé era bella. Y su belleza era de las sacerdotisas enojadas, que bailan danzas antiguas en las noches rituales, bajo la mirada astral de una divinidad monstruosa. [...] La Adivina era una gitana suntuosa, dorada, oriental, tal como el ensueño de Balkis, la reina de Saba” (1908: 66-67).

Carmela me absorbe toda la vida... es un vampiro que devora mis energías, mi tiempo y mi inteligencia. No quiere que trabaje y ella, por su parte, renuncia a sus triunfos escénicos. Quiere vivir para quererme, con su cariño triste, reprochador, mortal; [...] Goza dramatizando la vida; me habla trágicamente, cuando besa, muere; el placer es maceración, la caricia, arañazo; me estruja, me aniquila, me convulsiona. Vivo en una llamarada permanente (1914: 11).

A la misoginia de Reinol, que advierte a través de la retórica del maltrato (mordiscos, arañazos, aniquilación) de la vampira Carmela que absorbe su energía, no queda sino intentar defenderse. De esta forma, el héroe acaba utilizando uno de los fetiches habituales del mito, la cabellera de Elisa (la “otra” Salomé), cortada y conservada con unción por el amante: “corté sus trenzas rubias, de raíz, y las guardé como una reliquia sagrada para mi corazón. Era la cabellera de mi esposa y el manto de oro de Salomé” (1914: 7). Adquiere ahora sentido el título del relato; las trenzas representaban el velo que ocultaba la sexualidad femenina, encerrando el cabello en sí un doble simbolismo: reliquia y arma al mismo tiempo. Así podrá funcionar la cabellera como herramienta de sacrificio:

No fui yo, fue mi pobre alma loca y embrujada, quien echó al cuello de Carmela la trenza de oro como un dogal, y apreté, apreté, mientras la cabeza de la gitana, caía hacia atrás como una flor tronchada por el tallo. [...] Tenía una niebla roja ante mi vista. Mis dedos, engarfiados epilépticamente, tiraban de los dos extremos de la trenza, recia y gruesa y satinada; el manto de Salomé quedó convertido en patíbulo de la gitana por no sé qué magias tenebrosas y fatales, que me llevaban, a pesar mío, hasta el asesinato (1914: 14-15).

Se retoma así el motivo de la muerte de Salomé, apreciándose el notable conocimiento de la tradición mítica por parte de Carrere, que sin retomar el motivo wildeano de la muerte de Salomé aplastada por los escudos de los soldados parece remontarse más bien a “La muerte de Salomé” de Darío, con el motivo de la asfixia de la princesa hebrea. Sin embargo, sobre el hipotexto dariano, el escritor madrileño reescribe el motivo postrero variando el arma, cambiando el serpentino collar del cuento por la trenza, aumentando así las posibilidades simbólicas anexas al cabello-manto (erótico-luctuoso) (Bornay, 2010: 64-67) que se torna “patíbulo” de ajusticiamiento e invirtiendo en última instancia el motivo de la decapitación (Dottin-Orsini, 1993: 154-155)⁶³³: la degolladora resulta ahora decapitada por la víctima. Sin embargo, a diferencia de variantes míticas como los poemas

⁶³³ Dottin-Orsini cita como ejemplo de esta “inversión” del motivo de la decapitación del profeta un fragmento de “Réclamation posthume” de Jean Lorrain, donde se produce una decapitación femenina para besar luego el verdugo la cabeza cortada. Resulta así la cabeza cortada de la feminidad otra de las manifestaciones del ideal decadentista de la amada muerta (Pedraza, 2004), una nueva sublimación del objeto de deseo: “Perdue auprès du lit, la tête aux lèvres peintes / Calme et blême égouttait ses lourds caillots de sang / Au-dessus d’un besoin de cuivre éblouissant / [...] Il baise longuement cette bouche rosâtre [...]” (en Dottin-Orsini, 1993: 155). El motivo de la decapitación femenina se desarrolla en otras obras de Carrere, como en “La cofradía de la pirueta” (*El Libro Popular*, I, 7, 22 de agosto de 1912), donde el idealista pero empobrecido Ataúlfo acabará estrangulando a su compañera y ayudante de sablazos ante su negativa de iniciar con el protagonista una relación amorosa estable (Correa Ramón, 2001: 82-83).

de Valencia, con la ascensión al cielo del mártir, no se encuentra en Carrere este sentido de redención humana. Finalmente, la decapitación no resulta sino un crimen inducido por la magia negra, y Reinol, lejos de un justiciero representa en última instancia a un asesino, que termina el relato interno en un manicomio, sin esperanza alguna de futuro⁶³⁴.

Antes de esta ominosa conclusión, el deseo desenfrenado de Carmela-Salomé había invitado a Pablo Reinol a un acto subversivo, la entrada en el espacio de la hechicería. Aparece aquí una nueva reescritura mítica por adición de mitemas (Martínez-Falero, 2013: 492), donde al motivo wildeano de la seducción de Salomé al profeta (“Déjame besar tu boca. [...] He de besar tu boca, Yokanaán”) (Wilde, 2013: 81) que causa la decapitación final se une el motivo de la brujería como instrumento de coacción:

Es una comunión de sangre que ata las voluntades de los enamorados. Te parecerá cosa de brujas, pero es infalible. ¿Quieres beber mi sangre, Pablo? Me querrás entonces tanto como yo a ti. En sus ojos había una lumbre misteriosa de superstición. No creía en la eficacia de esa comunión sangrienta, pero accedí. [...] Yo bebí. La sangre es viscosa, caliente, embriagadora. Bebía con fe, deseando que se realizara el milagro de la hechicería (Carrere, 1914: 13).

Aparte de mostrar la atención constante de Carrere a la moda satanista y ocultista de la época practicada después en *La casa de la cruz* (1924) (Labrador Ben, 2006), así como su gusto por la tradición gótica (Hogle, 2011), el escritor madrileño se remonta a los motivos medievales del mito, como en el final de “La muerte de Salomé”:

Es el invierno, nieva. El río está helado
y es como una lámina de terso cristal.
La princesa baila al viento el raudal
de su milagroso cabello dorado.

De pronto, los tímpanos se abren a su paso
musical y lúbrico, y se hunde en el río
su divino cuerpo de ámbar y de raso,
y plasman sus labios el reír sombrío
de los miserables que mueren de frío.

¡Fue su último baile! Un filo de hielo,
igual que un alfanje de blanco cristal,
segó su cabeza. Caía del cielo
la nieve como una losa funeral.

⁶³⁴ En el final amargo de los personajes de Carrere puede apreciarse el profundo poso nihilista que el autor recoge de la crisis de Fin de Siglo (Cerezo Galán, 2003: 321-323 y 467-481), que hace de la secularización un abismo insalvable. Así se aprecia en “Shopenhauer”, extenso poema dedicado a esta figura fundamental del pesimismo finisecular: “Viejo Schopenhauer, doloroso asceta, / siniestro filósofo y amargo poeta: / ¿Por qué me dijiste / que el amor es triste, que el bien es incierto? / ¿Por qué no callaste que el mundo es tan triste? / ¡Aunque sea cierto! / Yo amé a las mujeres. ¡Oh carne fragante, / senos en flor, dulce misterio sensual! / ¡Yo amaba la gloria, divina y radiante, / envuelta en un áureo fulgor de ideal! / Yo amaba la vida; / pero tú dijiste que todo es dolor, / que el amor es carne sensual y podrida, / ¡y ya nunca tuve ni gloria ni amor! / Y ya por el mundo voy igual que un muerto. / Tu voz emponzoña todo lo que existe. / Dime, viejo horrible, aunque sea cierto: / ¿Por qué no mentiste?” (en Fuentes, 1999: 213).

¡Oh, princesa extraña, perversa y artista;
ya sus locas danzas no trenzará nunca!
¡Rueda por el hielo su cabeza trunca
como la cabeza de Juan el Bautista!
(Carrere, 1919: 90-91).

Así, junto a la figuración de Salomé como bruja, reescribiendo en la gitana Carmela de su relato ecos de la *Caza Salvaje* en donde desfila errante la maldita Herodías-Salomé de Heine, Carrere retoma el motivo de la muerte en el hielo. Para ello, amplifica el madrileño las sugerencias invernales y mortuorias por medio de los conceptos anejos al campo asociativo de *frío*, como “invierno”, “nieva”, “helado”, “témpanos”, “hielo”, “nieve”. Este motivo de la muerte de Salomé en un río helado pudo llegar al autor bien por el conocimiento de las fuentes medievales (*Evangelios Apócrifos*, Santiago de la Vorágine y Nicéforo Calixto⁶³⁵), bien de forma indirecta, a través de la lectura del paródico texto de Apollinaire en el estudiado tríptico “Trois histoires de châtiments divins” (*Revue Blanche*, 1902 y *L'Hérésiarque et Cie*, 1910). No se encuentra en Carrere sin embargo la ironía de Apollinaire, sino que parece remontarse el poema más bien al sentido moralizante del castigo de la Salomé medieval, aunque se reinterprete el sentido primigenio de la muerte de la danzarina. Se produce así una nueva “subversión” de mitemas (Martínez-Falero, 2013: 490 y 492); a diferencia del carácter de instrumento maligno al servicio de la madre Herodías que visualizaba la patrística, aparece aquí una Salomé modelada por los patrones decadentistas y modernistas, a la manera de Villaespesa (1954: 784): “extraña, perversa y artista”. Con la ejecución y muerte en el hielo de esta nueva Salomé, parecía anunciarse la finitud del modelo finisecular.

Carrere centra el final de su poema en la muerte de Salomé por decapitación, pero reserva una última mención para el profeta, cuya cercenada testa cierra la composición. Lo propio ocurre en “El manto de oro de Salomé”, teniendo en cuenta la mencionada correlación actancial entre personaje y figura bíblica, así como los procedimientos mitopoéticos de descontextualización de motivos y sus reescrituras; no han funcionado los hechizos de Carmela-Salomé, produciéndose finalmente el castigo a su perversidad. Sin embargo, como en el poema, el hecho de que Pablo Reinol-Juan el Bautista acabe rechazando a la feminidad, acarreará su destrucción en el relato en forma de emasculación simbólica, en este caso, a través de la pérdida del raciocinio mediante la locura, elemento perceptible también en el cuento de Turcios. Con el final de su héroe, continúa el poeta y

⁶³⁵ V. §2.1.5 y §2.1.5.1.

escritor bohemio la estela de los hiperestésicos héroes de Poe⁶³⁶, uniendo los ecos de la obra del estadounidense al esquema mítico de Salomé. De esta forma, los personajes del relato confluyen con las figuras del mito, propiciándose una “descontextualización” y relectura de los motivos tradicionales como la danza, la decapitación del Bautista o la muerte de Salomé.

Esta descontextualización de elementos estructurales del mito se produce además desde el marco espacial, mutando el tradicional decorado orientalista a los escenarios urbanos de París y Madrid, espacios predilectos también para otros cultivadores del mito, como Gómez Carrillo. No impiden estos espacios, que, en su búsqueda bohemia de la alteridad frente a la cotidianeidad moderna⁶³⁷, Carrere se remonte a las fuentes medievales y románticas, añadiendo así al tronco mítico motivos reformulados ya olvidados en el Novecientos (debido sobre todo a la perdurabilidad del orientalismo y el influjo directo o indirecto de Moreau), como la brujería o la muerte en el hielo de la danzarina. Por todo ello, resulta más que notable el valor de las variantes míticas de Carrere, no solo como prueba de la duradera aclimatación del Modernismo en España y del conocimiento de las versiones míticas europeas (Heine, Huysmans, Wilde), sino también de nuevos horizontes de renovación mítica. Así, la estrecha intertextualidad de los textos de Carrere con los cuentos de Gómez Carrillo y Turcios o con la poesía de Valencia, Darío y Villaespesa advierten de la existencia fortalecida de una tradición mítica eminentemente hispánica. Desde esta nueva tradición transformadora, Carrere anunciaba ya futuras líneas de

⁶³⁶ Entre los hiperestésicos personajes de los relatos de Edgar Allan Poe destacan Roderick Usher (“The Fall of the House of Usher”, *Burton’s Gentleman’s Magazine*, 1839) y el protagonista de “The Black Cat” (*United States Saturday Post*, 1843), cuya obsesión lo conduce al asesinato y la locura. El contacto de Carrere con Poe fue constante, como se observa en las continuas menciones del autor norteamericano y de sus personajes; entre ellos, su obsesión por Ligeia resultará mayúscula, dedicándole varios cuentos y poemas, como el homónimo incluido en *Dietario Sentimental* (1916) o el cuento “El espectro de la rosa” (*Almas, brujas y espectros grotescos*, 1919). Queda todavía analizar con rigor el influjo de Poe en *La torre de los Siete Jorobados* (1924), donde aparecen ecos tanto del Poe policiaco (“The Murders in the Rue Morgue”, *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, 1841) como de su faceta más terrorífica en “The Black Cat”, “The Imp of the Perverse” (*Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, 1845) o en “The Facts in the Case of M. Valdemar” (*American Review*, 1845), en donde el mesmerismo y la hipnosis representarán los principales motores de la narración. La experiencia de Carrere ante la literatura de Poe llegará también a través de sus traducciones (*Historias extraordinarias*, prólogo de Carlos Baudelaire, trad. de Emilio Carrere, col. Autores Célebres Extranjeros, Madrid, Matev, s.a).

⁶³⁷ Se entiende en este sentido el específico concepto de bohemia practicado por Carrere; al margen de su biografía, como postulado estético modernista de búsqueda del ideal: “La bohemia, según mi opinión, según mi pensamiento, es una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería estatuida. [...] El bohemio es, pues, un espíritu exquisito de artista que odia toda vulgaridad [...]. Existe una turbamulta de llamados bohemios, de hamponcillos pseudo-literarios, de fracasados, de melenudos, que viven desvergonzadamente del acoso a la gaveta del amigo. Eso no es la bohemia; eso es el hampa” (Carrere, 1998: 353 y 355).

transformación mítica; entre ellas, la vuelta a los orígenes míticos que apuntaban ya al futuro y más radical cuestionamiento de las fuentes decadentistas.

3.7. GABRIEL MIRÓ Y EL COMIENZO DE LAS ALTERNATIVAS AL MITO DECADENTISTA

Los procedimientos de descontextualización de motivos del mito como los aparecidos en la obra de Carrere dieron lugar además a otras formas de subversión del esquema mítico predominante en el Fin de Siglo. Por un lado, la literatura española conoció la ampliación de los componentes narrativos del mito de Salomé; por otro, el Novecientos presenció la subversión de los contenidos tradicionales que aparejaba su esquema de motivos, añadiendo otros nuevos o sustituyéndolos por materiales extraños al original bíblico que sustentaba estructuralmente las reescrituras de Fin de Siglo. En el primer caso, se han repasado ya formas de “continuación” del episodio bíblico de la decapitación del Bautista en textos medievales como los de Santiago de la Vorágine que, a través de su prisma histórico-legendario, se interesaba en los hechos posteriores a la muerte del profeta. En esta línea se inscribirá Gabriel Miró en la segunda parte de sus *Figuras de la pasión del Señor* (1917), cuya aproximación al mito de Salomé poseía de alguna forma un antecedente en el cuento “Salomé la gallarda” (*La Ilustración artística*, 1902), del hoy olvidado Cristóbal de Castro⁶³⁸. Nos encontramos aquí concretamente con el segundo de los casos de transformación mitopoética mencionados, que de alguna manera seguía la senda de la *Salomé* (1888) de Fernández y González⁶³⁹: nuevamente, sobre el nombre de la figura bíblica se superponía una historia y personajes ajenos a la narración evangélica.

La obra de Cristóbal de Castro continuaba así la voluntad de innovación temática de Fernández y González en lo que respectaba a la aparente salida del mito orientalista. Así, la narración abandona ahora el prototípico espacio de Maqueronte y los hechos relativos al banquete de Herodes para situarse el escenario principal en el palacio de la protagonista, Salomé. De esta forma, se producen notables transformaciones sobre los orígenes y naturaleza de la heroína; frente a la virginal hija de Herodías que encandila a Herodes, aquí el papel de Salomé viene representado por una joven viuda:

Salomé había sido, años antes, admiración de la Roma cortesana. La emperatriz Livia copió sus vestidos y sus peinados [...]; y el propio Tiberio, encendido por un amor febril, la citó dos noches

⁶³⁸ A Galeote López se deben hoy las principales informaciones de este poeta, narrador y periodista cordobés. Después de unos oscuros años de existencia bohemia en Madrid, su contacto con Felipe Pedrell le abriría las puertas de *La Ilustración artística* (Galeote López, 2001: 101-102), resultando luego colaborador habitual en colecciones como *El Cuento Semanal* (Sáinz de Robles, 1975: 214).

⁶³⁹ V. 2.1.5.1.

de luna a los misteriosos jardines del Palatino. Al cabo, Salomé casó con un pretor licencioso, del cual enviudó a los pocos meses. [...] Entonces era la hija de un lapidario; no tenía un palacio, como ahora, pero tenía un amor... El amor de Noal, su siervo, muerto. Desabrida de todo, corría el palacio de luz a luz, perfumando las estancias con el aire de sus hondos suspiros (Castro, 1902: 207).

Así, Castro subvierte la apariencia del personaje mítico: la añorada Salomé de las versiones de Flaubert y Wilde resulta ahora una mujer poderosa y admirada por la Roma cortesana, empezando por Tiberio, posible trasunto del lujurioso Herodes mítico. Así, junto a la posible intertextualidad wildeana (el espacio narrativo aparece presidido nuevamente por la luna) se aprecia aquí una “reescritura por analogía” (Martínez-Falero, 2013: 492), de forma que los motivos del mito finisecular se sustituyen por otros, aparentemente alterados, pero de análogo funcionamiento. Así, como las figuraciones románticas de Salomé (Heine, Massenet), la protagonista se enamora de un hombre puro, posible figuración del Bautista, el sirviente Noal. Este amor secreto resultará sin embargo impedido por la muerte del siervo, lo que conllevará la desgracia de Salomé.

La pérdida de Noal activará en la narración la presencia de otra figura fundamental, a través de la cual Salomé intenta suplir la pérdida: “¿Y si el Nazareno tiene ese poder?... ¿Y si es verdad que los muertos resucitan? ¡Noal, Noal! Por volver a oírte diera yo cuanto tengo” (Castro, 1902: 207). Se produce así una nueva adición de elementos sobre el esquema mítico original mediante la introducción de un nuevo personaje, Jesús de Nazareth. A partir de aquí, Salomé comenzará a seguir el mensaje del ansiado bienhechor, superando en su anhelo las idealizaciones románticas del Bautista como las de Massenet y su realización de la unión trascendente entre los amantes (Salomé y Juan el Bautista).

La alegre cortesana, hecha al regalo de una hermosura triunfante, padeció hambre y sed durante el camino. [...] Pero hubo de pensar que era Jesús quien le enviaba aquella tentación dolorosa, y por el ansiado milagro de la resurrección de Noal ella estaba en la obligación de penitenciar sus gustos y domar sus deseos. Y ya, ante la evocación del hombre adorado, huyeron las tentaciones de su hambre y de su sed. Hizo un alto en un molino ruinoso, sentándose en brocal de una cisterna, al rayo de luna. Y allí, como una diosa sin culto, como una reina sin corona y errante, la gallarda Salomé se puso a orar en el suelo. [...] la enamorada judía siguió las pisadas del maestro.

-Mujer, tu fe te ha salvado, porque tomaste tu cruz y me seguiste. Ve, hija del hombre, que tu amante ha resucitado ya (Castro, 1907: 207).

Lejos de la voraz Salomé wildeana, que ansía poseer al objeto deseado a toda costa y termina besando su cabeza cortada, la desesperada heroína de Castro se humilla, “penitencia sus gustos” y “doma sus deseos” siguiendo el mensaje de Cristo (el Mesías anunciado por el profeta en versiones míticas anteriores) para acceder así al amado. Finalmente, el itinerario interior de la protagonista alcanzará la “doma de sus deseos”. En este momento

se alcanza el punto culminante en la evolución del personaje, acaecida (siguiendo el imaginario mítico de Wilde) precisamente en una noche de luna: “allí, como una diosa sin culto, como una reina sin corona y errante, la gallarda Salomé se puso a orar en el suelo”. Retoma de esta forma Castro la figura de la Salomé errante de Eugène Sue, así como el motivo romántico de la redención del personaje maldito, que habrá de purgar sus pecados a través del sufrimiento y el conocimiento de la piedad. No obstante, la reescritura mítica no termina en esta revisión romántica, sino que se introduce el hipotexto wildeano (filiación lunar de la heroína) para subvertirlo: en esta ocasión, la luna no resultará un reflejo especular de la “mujer de presa” (Ortega y Gasset, 2004: 481) que “busca amantes” (Wilde, 2013: 53 y 55), sino que, como elemento de la divinidad, alumbrará el milagro de la resurrección del amado mediante la fe de Salomé. De esta forma concluye Castro una nueva reescritura mítica, dejando atrás ahora el subversivo gesto decadentista de la mujer que vence y posee al varón para ahondar en el horizonte moralizante de la purificación femenina, en la línea iniciada por Fernández y González.

Con esta vía de superación del decadentismo también se alineará la versión mítica de Gabriel Miró, aunque resulte a través de una propuesta mitopoética de efectos bien diferentes. En concreto, el escritor alicantino situaría sus *Figuras de la Pasión del Señor* en una nueva reivindicación estética de la historia bíblica (Lozano Marco, 2010). Esta actitud podría recordar en parte a la poética flaubertiana, en los mencionados postulados de estilización objetiva del lenguaje (Friedrich, 1969: 140), aunque el producto final de Miró resulte sin embargo altamente renovador con respecto a la tradición precedente. Como en Flaubert, Miró comienza acercándose a la historia bíblica con la minuciosidad de un historiador, partiendo así de una ingente cantidad de fuentes, tanto bíblicas como historiográficas (Lozano Marco, 2010: 132). Sin embargo, la principal subversión del esquema mítico reside en el desplazamiento de la fuerza motriz del relato (Macdonald, 2002: 84), que anula el protagonismo de Salomé hacia la preponderancia de Herodes, centro ahora de la narración. Como en la “Hérodías” de Flaubert, hipotexto fundamental de Miró en lo que respecta al acercamiento al motivo de la decapitación de Juan el Bautista, el centro de la narración lo ocupará un personaje, en este caso, Herodes Antipas, y el resto (Herodías, Salomé, los romanos) gravitan en torno a él.

La cercanía de Miró a Flaubert en lo que respecta a la construcción de un relato trufado de datos históricos, anécdotas y personajes secundarios que se relacionan con el protagonista bíblico se transforma como en Flaubert y en Castro por medio de la amplificación narrativa. Así, si el cuento de Flaubert se cerraba con el motivo del

recogimiento del cuerpo y la cabeza del profeta martirizado (Flaubert, 2010a: 119), ello no constituye sino el final de la primera parte del relato de Miró. Posteriormente, el alicantino superpondrá una segunda sección acaecida en un nuevo espacio, Jerusalén, donde Herodes se enfrentará al Mesías anunciado por Juan el Bautista: Jesús de Nazareth. A pesar de esta ampliación argumental y de nuevas tramas superpuestas, el hipotexto fundamental de Miró en la primera parte de su relato (anclado en la fortaleza Maqueronte) resulta la obra de Flaubert (Macdonald, 2002: 88). Así, como en el texto del autor francés, se retoma la problemática relación entre Herodes y Herodías, frustrada con la debilidad política de su esposo, pues “desde niña alimentaba el sueño de un gran imperio” (2010a: 94). Sobre esta base, las ansias de poder de la esposa del Tetrarca impelen al debilitado gobernante:

Y lo ciñó, besándole muy despacio los párpados.
-¡Sé rey de lo que ha sido nuestro! ¡Pídeselo a César! ¡Yo deseo Jericó más que lo quiso Cleopatra!
¡Sé grande! ¡Me tienes toda! ¡Mírame, Herodes! ¡Me tienes toda y no ansías un reino poderoso!
(Miró, 1984: 180).

A través de estas insinuaciones de Herodías, que se ofrece a su esposo para instigarlo a recuperar su poder frente a Roma, se produce una reescritura del hipotexto en la “reconstrucción” lírica del personaje de Herodías y su relación con Herodes, manifiestamente desmejorada por el tiempo en el relato de Flaubert:

Él la rechazó. ¡Estaba tan lejos el amor que ella trataba de reanimas! Y de ahí venían todas sus desgracias; pues desde hacía casi doce años no cesaba la guerra, que había envejecido al tetrarca. Sus hombros se encorvaban bajo una toga oscura, con ribetes violeta; sus cabellos blancos se mezclaban a su barba. Y el sol, que atravesaba el toldo, inundaba de luz su frente apesadumbrada. La de Herodías también tenía arrugas, y, uno en frente de la otra, se entrecruzaban miradas feroces (Flaubert, 2010a: 92).

Frente a la deteriorada relación entre los personajes de Flaubert, el Herodes de Miró continúa deseando a Herodías, lo que facilita el dominio de la esposa sobre el gobernante. Por otra parte, la narración del alicantino restituye a los personajes de una idealización perdida en Flaubert, reconstruyendo Miró la relación entre los personajes y su entorno.

Precisamente a Herodías se dirige la mirada de Herodes al comienzo del relato. La comunicación visual entre ellos evoca así la armonía perdida entre el matrimonio que desarrollan las variantes estudiadas del mito de Salomé, sobre todo en el citado fragmento de Flaubert y posteriormente en la obra de Wilde⁶⁴⁰. Por su parte, Miró restituye la perdida armonía entre los personajes de la tradición mítica:

⁶⁴⁰ Desde el principio del drama de Wilde se percibe el desacuerdo entre Herodes y Herodías, que tiene allí profundas significaciones; frente al materialismo de Herodías, el temor a los augurios que percibe Herodes (Wilde, 2013: 115). Por otro lado, la distancia entre el matrimonio se agranda por el deseo que experimenta

Los movimientos más breves y sutiles de la mujer imprimían en el aire como unas ondas de belleza suya. Antipas la acechaba, poseído de todos los instantes de ella. [...] Se amaba en Herodías su carne y lo que ella tocaba haciéndolo suyo como nimbo de su figura. [...] No era de una hermosura cabal, y las mujeres habían de referirse y parecerse a ella para alcanzarla; porque no residía su hechizo solo en su cuerpo, sino en su poder de armonía con lo que la rodeaba, haciéndolo fondo suyo y llenándolo. [...] Si hubo sangre plebeya en Herodes el Grande, descendió toda a las venas de Herodes Antipas. Sus músculos, gordos por esfuerzos de otros hombres pasados, y ya sin empuje en él; su espalda, cansada; su rostro, blando y pálido; sus cabellos, de lana sudada y descolorida; y su andar, su andar de caminante, y se lo aborrecía asimismo. [...] Junto a Herodías veíase bastardo el Tetrarca. Y la quiso como herencia y paradigma de lo que no estaba en él, gozándolo en un refocilo de acre, denso y fatal de casta propia y enemiga, aborreciéndola villanamente y amándola para elevarse sobre sí mismo (Miró, 1984: 166-168).

Frente a la decadencia de ambos gobernantes, que inunda todo lo que los rodea en el cuento de Flaubert, Miró produce una asimetría inicial entre ellos. Volviendo de forma más o menos directa a la evocación de Heine⁶⁴¹, se reconstruye ahora la belleza de Herodías ajada por la vejez en Flaubert. No se produce sin embargo este tratamiento con Herodes, cuyo retrato caricaturesco informa de una debilidad extrema, biológica, física y espiritual. Para restañar este estado herencia del decadentismo, el Tetrarca se apoya en su esposa, que dota de “armonía” todo lo que la rodea. En este sentido se manifiesta la búsqueda del héroe por completarse, expresada por la prosa poética de Miró como salida a la *décadence* y a las versiones míticas de Flaubert, Huysmans o Wilde que llegarán a Casal o a Villaespesa. Ahora, el decaimiento del personaje se contrarrestará con un anhelo de reintegrarse por medio de la experimentación de sensaciones (Ramos, 1964: 265-271).

En el entorno cortesano del palacio de Herodes se incardina además un personaje secundario, Salomé, la hija de Herodías: “La fortaleza fue estrado de cortesanía. Y Salomé añadió a las gracias de la dominadora la de la suavidad y ternura de madre en las postraciones del deleite” (Miró, 1984: 169-170). En este ambiente ansía integrarse Herodes, huyendo del exterior hostil y amenazante que cerca su vivienda regia:

Fuera, la inmensidad abrupta, metálica, requemada; las aguas de maldición; los clamores litúrgicos, pavorosos de los esenios; los alaridos de las fieras hambrientas, el crascitar de los cuervos que aguardan que se derrumbe una res para descarnarla aún viva; y en lo hondo de los muros, la miel de la galanía, más gustosa allí, como el panal en la roca. Pero una voz tronó en el desamparo, la voz de un hombre que cubría su desnudez con pieles velludas. La penitencia y las tempestades habían esculpido su carne. Salió del Jordán como un león de su bañadero (1984: 170).

el Tetrarca por Salomé: “SALOMÉ: No tengo hambre, tetrarca. HERODES, a Herodías: Ya ves cómo has educado a tu hija. HERODÍAS: Mi hija y yo descendemos de una estirpe regia... Tú, en cambio... ¡tu abuelo guardaba camellos! ¡Además de ser un ladrón! HERODES: ¡Mientes! HERODÍAS: Sabes bien que es la verdad. HERODES: Salomé, ven a sentarte a mi lado. Te daré el trono de tu madre” (2013: 93).

⁶⁴¹ Recuérdese la estilizada descripción de Herodías-Salomé en Heine: “Dulces labios de granada, / nariz de lirio arqueado, / y miembros frescos y gráciles / cual palmera del oasis” (2011: 157-159).

De esta forma, el espacio adquiere un valor simbólico inusitado, pleno de imágenes y sensaciones, entre las que se ubica la figura poderosa del Bautista. Este gusto por la “captación de ambientes” (Mainer, 2010: 366) aparece acorde con la propuesta de novela lírica de Miró:

Escuchando lo de fuera, se oye lo de dentro. [...] La naturaleza, el paisaje, además de escenarios donde sucesos ocurren y dramas se representan, son vibraciones cuyo latido debe transmitirse emocionalmente al lector por medio de la imagen. Cuanto más sensible la conciencia perceptiva, mayor el voltaje y el rango de la percepción, más finas y exactas las sensaciones registradas (Gullón, 1984: 22).

Lejos del predominio de la trama, importa sobre todo en el relato de Miró la plasticidad de las imágenes, cuyo sentido connotativo resulta altamente sugestivo, aumentando para el lector el “rango de la percepción”, refinando la expresión de las múltiples sensaciones y vivencias del personaje a través de una búsqueda estética (Guillén, 1972: 147 y 152), de un lenguaje sensorial.

Atendiendo a las imágenes de amenaza que acechan a Herodes en el anterior fragmento citado, puede advertirse la significación de estas; entre ellas, los cuervos que aguardan a la res o los alaridos de fieras hambrientas. Junto a los sonidos de los animales carniceros, la percepción de Herodes sitúa una voz humana, que animaliza siguiendo la tradición mítica y el texto de Flaubert (2010a: 93) (“piel velluda”, “como un león”) (Miró, 1984: 170). Aparece así la figura del fiero antagonista, Juan el Bautista, que a través de sus rigurosas acusaciones sobre lo ilícito de la unión de los gobernantes (“¡Inmundo es vivir con la mujer del hermano!”) (1984: 172) puede poner en peligro la poca estabilidad que podía quedar en el gobierno de Herodes. Por ello, en el relato de Miró, Herodías pide la muerte del profeta: “su terror y su odio traspasaron a Herodes, apoderándose de su voluntad” (1984: 172). Se precipita así el motivo de la decapitación del hombre santo:

La única voz contra ellos, la voz del nuevo Elías. Mackeronte temblaba escuchándola. Calló la noche del 10 de Ab. Tembló el hacha al segarla. No pudo rebanar a cercén la garganta del Bautista; necesitó muchos intentos porque nunca el filo daba en el mismo corte. Apollo de Alejandría, discípulo de Juan, recogió devotamente el tronco y las astillas del cuello desgarrado (1984: 172).

Lejos de la delectación en el crimen decadentista que recogería también la tradición modernista a través del éxtasis necrófilo experimentado por la perversa Salomé, Miró recoge la decapitación del Bautista con cierta distancia. Desgajado el hecho del deseo de la princesa, se produce la ejecución solo atendiendo a la necesidad de los protagonistas de acallar una voz discordante en el reino. En este punto, el narrador se detiene sobre el hecho de la decapitación y las dificultades del verdugo para ejecutarla (el hacha no logra acertar en el mismo corte), lo que podría sugerir simbólicamente lo erróneo del acto, que

finaliza aludiendo al motivo del recogimiento del cuerpo del profeta por parte de sus discípulos.

La decapitación del Bautista en Miró conlleva una nueva propuesta de desviación del mito decadentista de Salomé, desapareciendo los tradicionales responsables o ejecutores del martirio del profeta (Herodías, Salomé, verdugo), para focalizar la narración sobre los efectos de semejante hecho sobre Herodes. Finalmente, el crimen pesará sobre el protagonista hasta el final del relato: “Volvióse Antipas hacia Mackeronte... Todos los macizos y peñascales semejabán el espectro de Juan, subido a las cumbres para mirarle” (1984: 172). Así, el peso del crimen inundará la conciencia del Tetrarca el resto del relato, llegando a determinar posteriormente su encuentro con Jesús de Nazareth, el Mesías anunciado por el Bautista, cuya firmeza y sacrificio contrastará con la desintegración de Herodes, último punto de su errática vida: “Todo estaba lleno de su risa, y le dolían las entrañas de humillación, de oscuridad, de desamparo y de congoja. Y cautelosamente se iba acercando a las terrazas. Su corte, sus guardias, sus siervos y *ella*, vestida de púrpura, miraban al Rábbi... Y él se sentó en una losa, como un mendigo...” (1984: 190). En este abandono del Tetrarca a lo grotesco a que se ha reducido una vida antes poderosa (“humillación”, “mendigo”), triunfa la otra figura axial del relato, Jesús de Nazareth. Resultará el Mesías el contrapunto definitivo del gobernante en tanto que paradigma de autoridad ética (Lozano Marco, 2010: 135-136) frente al carácter grotesco de Herodes, cuyo derrumbe último observan de fondo Herodías y sus siervos.

Al igual que en el inicio del relato, Miró focaliza la narración directamente sobre Herodes, cuya debilidad termina por hacerle caer en la desgracia. Queda patente así, por otro lado, la desaparición de Salomé del texto. Al centrarse la narración sobre la figura de Herodes, Herodías y los intereses de ambos en la decapitación, se omiten los motivos de la danza, la petición de la cabeza y finalmente la unión con el objeto deseado. En esta ocasión, desaparece de la narración el trasfondo decadentista para unirse a las fuentes históricas, de acuerdo con las cuales, Salomé contrae matrimonio y desaparece del entorno del Tetrarca: “Salomé, que estaba prometida al hermano de Herodes, Tetrarca de la Traconítida, de la Batanea y Paneas” (1984: 180). Con esta alusión a la Salomé histórica de Flavio Josefo termina la presencia de la hija de Herodías en el relato de Miró, desarticulando así el mito decadentista en favor de la autonomía de la narración.

Pese a lo aparentemente dispar de las propuestas de Castro y Miró, ambos autores ofrecen propuestas del mito de Salomé “por omisión”, en tanto que conocen el mito finisecular pero deciden salir de él, aportando diversas alternativas. Por su parte, Castro

muestra su conocimiento de las versiones finiseculares del mito en tanto que desliza en su obra referencias intertextuales típicas como la presencia de la luna al tiempo que establece analogías entre sus personajes y las figuras del mito (Noal y el Bautista). Pero sobre todo, Castro se distancia del mito finisecular en su apuesta de romantizar la historia, rompiendo con la perversa Salomé decadentista para construir un camino de penitencia y purificación femenina. En este punto de llegada, conocida la fe y la piedad, la protagonista podrá recuperar al amado perdido. Pero uno de los principales puntos de encuentro entre las versiones de Castro y Miró resulta la preponderancia de la figura de Jesús de Nazareth, que sustituye el relieve actancial del Bautista en las versiones del mito decadentista. Sin embargo, a diferencia de las obras de Flaubert o Wilde, el profeta no aparece solo como mártir, sino que su entidad actancial resulta efectiva hasta el punto de transformar a los personajes. Así ocurre con la heroína de Castro (redimida por el Mesías), así como con el protagonista del relato de Miró, Herodes Antipas, sumido finalmente en la desgracia subsiguiente de sus actos.

En su versión, el escritor alicantino desviará el foco de la perversidad femenina prototípica de la *décadence* para refugiarse en el hipotexto flaubertiano para a continuación reescribirlo. Para ello, a través del valor simbólico del espacio y las reformulaciones de los personajes propiciará el desplazamiento decisivo del mito decadentista. Así, pese a asumir parte de la tradicional estructura de motivos (relación entre Herodías y Herodes, decapitación del Bautista) se terminan omitiendo aquellos en los que hacía hincapié el contestatario erotismo finisecular (petición de la cabeza cortada, danza de Salomé, beso a la cabeza). De esta forma, “Salomé la gallarda” y *Figuras de la Pasión del Señor* constituyen sendas propuestas de reescritura mítica, alternativas al tratamiento decadentista de los personajes bíblicos que resultarán ahora nuevamente reinterpretados. Castro preferirá volver al pasado, centrándose en Salomé, pero acercándola a los esquemas románticos de redención femenina⁶⁴², que tuvieron en Sue un paradigma. Por su parte, Miró preferirá prestigiar la historia de Herodes Antipas y su entorno, produciendo desde la estilización narrativa y la profundización psicológica del

⁶⁴² Argullol detecta en estos paradigmas de feminidad algunas formas de la “misantrópía romántica: la misoginia”. Así, “la mujer encarna, en su rica plenitud y en su miseria, una de las pocas [...] aproximaciones a la pasión; es decir a la percepción del *Único*. [...] la mujer es el objeto mimado del pensamiento romántico; [...] suscita ímpetus contradictorios. El poeta romántico identifica en su persona los reflejos antagonísticos de la belleza y de la muerte, de la eternidad y la caducidad... [...] dotada, por tanto, del atributo de elevar a su amante hacia el cielo del infinito –o hacia el infierno del gozo extremo-. Sin embargo, teme de ella su incapacidad -humana- para hacer realidad la identidad divina que él, con su imaginación, le ha concedido. El poeta romántico busca en la mujer la sensualidad [...] que le muestra lo ilimitado, pero, al mismo tiempo, le reprocha la huella de dolor que aquélla le provocará” (Argullol, 2008: 230).

héroe y su compañera Herodías el desalojo de secundarios como Salomé. Resultará de nuevo Salomé la innombrada “hija de Herodías” de los Evangelios, desplazada ahora no por la santidad del Bautista sino por la llegada efectiva de un Mesías.

3.8. JOSÉ MARÍA VARGAS VILA: INTERTEXTUALIDAD Y RENOVACIÓN FOLLETINESCA

Pese al ajusticiamiento figurado del mito decadentista de Salomé en la obra de Carrere y la reformulación de la historia bíblica por parte de Miró, las versiones de regusto finisecular continuaban proliferando en las primeras décadas del siglo XX. Ello se comprueba ante la revisión de la obra del escritor colombiano José María Vargas Vila, cuya poética se fundamentaba todavía en los pilares esteticistas del Fin de Siglo europeo y el Modernismo hispánico. Con estos precedentes, el autor se construyó a sí mismo un mito de malditismo que redundaría en el futuro ostracismo de su obra (Correa Ramón, 2009; Triviño Anzola, 2014; Sánchez Martínez, 2019)⁶⁴³, pero que permite calibrar, además de su renombre en los cenáculos modernistas⁶⁴⁴, el gran impacto de su producción

⁶⁴³ Eran populares en la época de Vargas Vila las descalificaciones a su obra y su persona. Calificado como “degenerado escritor” (Escobar Uribe, 1968: 23-24), su estilo esteticista se describió como “afectado, aparatoso y artificial” (Henríquez Ureña, 1978: 332), “de un mórbido mal gusto” (Anderson Imbert, 2014: 455) o incluso incorrecto desde el punto de vista lingüístico y gramatical (abuso de neologismos y extranjerismos) (Correa Ramón, 2009: 75). En cuanto a las descalificaciones personales, llegó acusársele de egocéntrico y satánico, al tiempo que se hacía hincapié en su presunta homosexualidad, que se criticaba amplificándola con enfermedades variopintas, malformaciones y hasta lepra (2009: 68-72). Uno de los mayores difamadores de Vargas Vila en su tiempo resultó el jesuita Jesús María Ruano, que en su *Preceptiva literaria* (1918) vertió graves insultos al escritor, como si así vengara el anticlericalismo del novelista: “Cualquiera escribe mejor el castellano que él, y muchos otros narran con mayor naturalidad y con menos exotismo que él. Ni ortografía sabe; y si la sabe, hace muy mal y muestra poco meollo en desdeñarla [...]. [En sus novelas] [...] se hace la apoteosis del pecado, la excitación a los crímenes más repugnantes a la Naturaleza; allí brota como encarnación pútrida del odio sistemático a la pureza de las costumbres, y a la dignidad, y a la generosidad, y a la moral racional del hombre. Y digo todavía poco, porque son tan burdos, tan desenfrenados, tan selváticamente africanos, nauseabundos los engendros con que mancha páginas este degenerado escritor, que la misma indignación espontánea que siente la dignidad humana al leerlo, se trueca en la compasión que inspira un poseso o un alienado. [...] Se las echa de nietzscheano [...] y tiene la desfachatez de enfrentarse [...] a la ciencia de todos los doctores de la Iglesia [...] diciendo que es de hombres ruines someterse a la ley moral, y de superhombres, [...] levantar la bandera del libertinaje. ¡Qué insulto a la dignidad humana! ¡Qué salivazo lanzado al rostro de nuestras santas madres [...]! (en Escobar Uribe, 1968: 23-24). Pero como se anticipaba, el mismo Vargas Vila forjó su propia leyenda: “Cuide usted mucho de tener una leyenda. Si no tiene difamadores haga por tenerlos. Si no tiene usted una leyenda monstruosa, horrible, no será nunca nada” (González Ruano, 1930: 49). Puede terminarse sin embargo con el más equilibrado retrato del colombiano por parte de González Ruano, que dio cuenta de la vida austera de un escritor que gozó de la idolatría de grandes masas de lectores y de la amistad de personalidades como Rubén Darío (González Ruano, 1952: 121-127).

⁶⁴⁴ Entre algunos de los declarados admiradores de Vargas Vila se contaron poetas de la talla de Rubén Darío, que le reprocha precisamente el compromiso político que la crítica posterior le negaría erróneamente: “Hombres de pensamiento y de acción, audaces, vibrantes; [...] brillantes y vivaces como José María Vargas Vila. Este, un corazón llameante y una mente violenta. Había nacido con dotes de verdadero artista, pero la política se las vició, cosa que en aquellos países latinos del Norte de América sucede con mucha frecuencia. En vida de luchas de intereses civiles, mal podía consagrarse el arte puro y soberano. Hugo, que tanto mal ha hecho en la atracción de su abismo, le poseyó. Vargas Vila hagueaba [sic] ¡ay! hermosamente

literaria y actitud vital en su tiempo: el dandi exhibicionista, pero también el filósofo nihilista oculto detrás de su esteticismo literario (Triviño Anzola, 2014: 30). Sobre estos cauces se inscribiría una nueva variante del mito bíblico. Después de éxitos como *Aura o las violetas* (1887), *Flor de Fango* (1895), *Ibis* (1900) o *Alba roja* (1901), se había formado alrededor de la obra del colombiano un amplio público que esperaba con avidez su próxima y contestataria novela. Para dar respuesta una vez más a las exigencias del mercado, Vargas Vila pensó en el exotismo bíblico, todavía de moda en 1918, año del estreno de la *Salomé* protagonizada por Theda Bara [Fig. 44]. En esta fecha se publicarían dos novelas próximas de Vargas Vila: *Salomé. Novela-Poema* (1918) y *María Magdalena* (1919). Como declaraba el título, la primera abordaba nuestro mito bíblico.

El acercamiento al mito bíblico por parte de Vargas Vila resultará múltiple. Como se desprende de su texto, el escritor marcha a las primeras fuentes evangélicas, pero lejos de una recreación arqueológica a la manera de Flaubert, el colombiano declaraba explícitamente su voluntad de reescribir la historia bíblica, como ya hiciera Huysmans en el tan citado capítulo V de *À Rebours*:

Ni en San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación. [...] se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, [...]; en la Bestia monstruosa, [...], que corrompe [...] (Huysmans, 2012: 179).

Sobre esta mitificación decadentista de Salomé y su asimilación con la belleza maldita heredera de las figuraciones de Baudelaire y Barbey d'Aurevilly se había configurado plenamente ya en estas primeras décadas del siglo XX una extensa tradición hispánica (entre otras, la obra de Casal, Darío, Valencia, Gómez Carrillo, Lugones, Tablada, Villaespesa, Turcios, Goy de Silva o Carrere) que Vargas Vila quiso continuar. Sin embargo, no se apartaba el poeta todavía de los prestigiados modelos europeos. Tamizadas por estas fuentes habían de evolucionar las “almas” (personajes) de *Salomé. Novela-Poema*, como el autor declara en el prólogo:

[...] las he idealizado así, dándoles un soplo de pasión, que no tienen en el tosco esbozo evangélico que me sirvió de tema; [...]
la Fantasía, rompiendo los muros limítrofes de la Realidad, ensancha enormemente los horizontes de la Belleza, los hace infinitos, hasta colindar con los cielos tenebrosos de la Visión [...];
los poetas han creado figuras de mujeres, no menos adorables sobre la tierra;
adorables por su belleza, y casi todas adorables por su Perversidad; [...]
de Friedrich Hebbel, a Maeterlinck, y, de Wilde, a Rostand, [...];
todos ellos han arrojado sus creaciones vivas y palpitantes, sobre las tablas del Teatro;

(Darío, 1950b: 892). A Rubén Darío dedicará Vargas Vila un ensayo, homenaje a su amistad con el nicaragüense después de la muerte de este (*Rubén Darío*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1917).

yo, no he querido profanar así la mía;
desprecio mucho el espectáculo y la gloria escénica para arrojar a la voracidad de la Gran Bestia,
una Obra mía;
he optado para mi creación, por esta forma de Novela-Poema, que por ser forma de arte más puro,
lejano en absoluto al contacto de las muchedumbres, se presta a vuelos de mayor idealidad;
(Vargas Vila, 1920: 12-15).

De esta forma declaraba Vargas Vila algunas de sus fuentes para su reescritura mítica. Como ya hiciera décadas antes Huysmans, el colombiano afirmaba una Salomé diferente a la tímida princesa de los Evangelios, empoderada ahora a través del diálogo intertextual con Hebbel, Maeterlinck, Wilde y Rostand⁶⁴⁵, que propiciaban así una nueva versión del mito, otra aproximación a la Belleza ideal en el rechazo declarado al naturalismo y la superación de la *mimesis*. Como consecuencia de esta *necesaria* Belleza, la “moral estética⁶⁴⁶” (Rodríguez y Salvador, 1986: 32-33) de la tradición modernista que había modelado ya la Salomé de Casal había de regir ahora la novela. Como consecuencia, la reescritura del mito incidía en la propia estructura narrativa, a través del nuevo vehículo genérico de la *novela-poema*⁶⁴⁷. En este sentido, los postulados vargasvilianos recalaban en una suerte de teorización genérica. Así, la forma ideal requería un nuevo modelo, en

⁶⁴⁵ A los tradicionales hipotextos declarados por los autores hispánicos que se enfrentaron al mito de Salomé, Vargas Vila alude a algunos nuevos: al mencionar a Hebbel puede referirse a su *Judith* (1840), con que ocasionalmente confluye la figura de Salomé y que contó con la popular traducción de Ricardo Baeza en 1918 (Madrid, Atenea); la alusión a Maeterlinck, quizás encubriera su obra *La Princesse Maleine* (1889), para algunos críticos, una de las bases de la tragedia de Wilde, y finalmente, con la mención a Rostand, quizás recordara Vargas Vila la obra teatral *L'Aiglon*, cuyo estreno parisino en 1900 estuvo protagonizado nada menos que por Sarah Bernhardt, musa de Wilde y de muchos modernistas.

⁶⁴⁶ El prólogo de *Salomé. Novela-Poema* representa, como ya hiciera Huysmans en el prólogo de 1903 a *À Rebours*, un encendido ataque contra el naturalismo. Según la esteticista premisa vargasviliana, el arte no debe imitar la realidad sino crear una *realidad* autónoma en su Belleza superior: “[...] yo, he dicho que el Arte, no es moral, ni inmoral, sino simplemente amoral; / el deber del Arte, no es, servir ni perseguir la Moral: es ignorarla; / el Arte ignora la Ética; / el Arte, no sabe sino la Estética; / el Arte, no está llamado a decidir si una Obra, es buena, sino si una Obra, es bella; / el deber de un Artista, no es hacer obras buenas, sino obras bellas; / todo lo bello es bueno, y no todo lo bueno es bello; / la Belleza y, no la Moral, es la Norma Eterna del Arte (Vargas Vila, 1920: 44). Existen claros referentes estéticos en el prólogo de Vargas Vila (encontrándose incluso calcos directos de ideas y expresiones): Victor Hugo en el prólogo de *Les orientales* (1829), Théophile Gautier en el prefacio de *Mademoiselle de Maupin* (1835) y Oscar Wilde en el prólogo de *The Picture of Dorian Gray* (1890), posible modelo directo, no solo a nivel temático sino también estilístico, retomando Vargas Vila el estilo aforístico del irlandés: “El artista es el creador de cosas bellas. / Revelar el arte y ocultar al artista es el propósito del arte. / No existe eso que se llama un libro moral o inmoral. Los libros están bien escritos, o mal escritos. Eso es todo. / [...] La vida moral del hombre forma parte de los temas del artista, pero la moralidad del arte estriba en el uso perfecto de un medio imperfecto. / [...] Ningún artista tiene simpatías éticas. La simpatía ética en un artista es un imperdonable amaneramiento de estilo. / Ningún artista es morbosos jamás. El artista puede expresarlo todo. / [...] Todo arte es bastante inútil” (Wilde, 2018: 81-83).

⁶⁴⁷ Phillipps-López señala el nacimiento del concepto de *novela-poema* en la tradición posterior que continúa la estela de los poemas en prosa de Baudelaire, desarrollándose en obras como *À Rebours* (1884) de Huysmans y *L'Innocente* (1892) de D'Annunzio, a las que cabría añadirse indudablemente *Il Piacere* (1889), también del autor italiano. En todas ellas, “se optaba por el estilismo y el colorismo [...] privilegiando no una narración ‘de acontecimientos’ sino todas las ideas adventicias que la breve tragedia narrada le iba sugiriendo” (Phillipps-López, 1996: 100). Se llegaba así a lo que Stierle llama “transgresión lírica”, “el predominio del discurso sobre la historia” (cit. por Phillipps-López, 1996: 106).

este caso, poético-narrativo y dialogado (Phillipps-López, 1996: 102-106), abierto al público (ello se aprecia en Vargas Vila en las concesiones folletinescas), pero alejado a la vez de la *vulgaridad* de las masas⁶⁴⁸, al tiempo que resultaba más preciso para el análisis psicológico de los personajes, sin abandonar la poesía y la musicalidad típicas de la lírica.

El prólogo de Vargas Vila explicita el particular desarrollo mitopoético que produce su obra. A diferencia de algunos de sus predecesores americanos y españoles (sobre todo los poetas, que seleccionaban entre los motivos míticos solo unos pocos que se ajustaran a la usualmente breve extensión del poema), la extensión del modelo de la novela posibilitaba el tratamiento mítico de forma completa. Como hiciera Wilde, se tomaban primero los motivos del episodio bíblico: presentación del profeta e identificación con Elías; odio de Herodías al profeta; encarcelamiento de Juan por parte de Herodes, instado por Herodías; temor de Herodes a la entidad santa del Bautista, fiesta de cumpleaños de Herodes y danza de Salomé; promesas del Tetrarca de otorgar un premio a la danzarina; Salomé pide la cabeza del Bautista; concesión de la cabeza; decapitación; entrega del miembro cercenado y finalmente recogimiento del cadáver de Juan. Sobre estos motivos estructurales (junto con otros de mayor carga simbólica examinados en apartados anteriores, como el “desvelamiento” o el beso fatal a la cabeza cortada, propios de las variantes decadentistas) se producía la reescritura:

he extraído a Salomé de las entrañas del Poema Bíblico, y la he modelado a mi manera; virgen perversa y fatal, tan fatal y tan perversa, como aparece en la candidez de las páginas evangélicas, y como ha pasado después, por poemas, por teatros y por films [sic], hasta desbordar en la furente histeria que Lida Borelli [sic], ha inmortalizado en actitudes prodigiosas; mi Salomé, es, sin embargo, otra; otros sus gestos éticos; otro su Yo complejo y tenebroso (Vargas Vila, 1920: 15-16).

De esta forma manifestaba Vargas Vila la evolución de la figura mítica, arrancada del medio bíblico (la “candidez de las páginas evangélicas”) y traspasada por el imaginario finisecular (“virgen perversa y fatal”), propiciando finalmente un diálogo con otras

⁶⁴⁸ Se asume así la gran contradicción del Modernismo, la tentación de exilio de la sociedad moderna secularizada junto a la dependencia del mercado del escritor profesional. Por un lado, Vargas Vila afirma refugiarse en la torre de marfil: “por eso vivo en la torre de marfil de mi Soledad, cerrados sus ventanales a todo sople de Vulgaridad; en una atmósfera de Arte puro y de Alta idealidad (1920: 52). Sin embargo, por otro lado, el colombiano manifiesta su interés en la difusión de su obra, con lo que justifica su contrato con la editorial barcelonesa Ramón Sopena para publicar sus obras completas: “poner mi Obra al alcance de todos es el objeto principal de este contrato” (Vargas Vila, 2000: 98). Julio Ramos explica semejante contradicción; en tanto que el Modernismo adquiere conciencia de la imposibilidad de apartarse del mercado, llega a servirse de él en una propagación de sus postulados esteticistas: “Así también la esfera de lo bello, deificada, es incorporada al mercado como objeto decorativo, compensatorio, crítico del utilitarismo, si se quiere, pero en última instancia afirmativo de la misma lógica de la racionalización (y mercantilización del mundo). La literatura [...] es reincorporada al campo del poder como mecanismo decorativo de la ‘fealdad’ moderna, sobre todo urbana: el modernista como maquillador, cubriendo el peligroso rostro de la ciudad” (Ramos, 2003: 155).

formas artísticas. Si Carrere anunciaba la dependencia de su versión mítica al reciente conocimiento de la ópera de Strauss, Vargas Vila daba un paso más pocos años más tarde con la mención de Lyda Borelli, que había encarnado a la princesa wildeana en multitud de escenarios antes de convertirse en una de las primeras estrellas del cine italiano.

Precisamente la Borelli había protagonizado el estreno de la *Salome* de Wilde en Madrid en 1912, como informaba Pardo Bazán en una crónica de *La Ilustración artística* del 27 de mayo. En este año, Vargas Vila se hallaba en su habitual retiro barcelonés (Vargas Vila, 1917a: 113-115), por lo que podría haber presenciado la actuación de la popular actriz en alguno de los viajes del colombiano a la capital. Esta declaración de admiración a la Borelli, junto con el mencionado reconocimiento intertextual (Hebbel, Maeterlinck y Wilde), muestra especialmente el acercamiento a la versión mítica de Salomé realizada por el irlandés. Asumido el mito, Vargas Vila produciría diversas ampliaciones de sus motivos de acuerdo con la nueva estructura narrativa de la obra meta. De esta forma, se amplificaban los mitemas, desarrollando el espacio y el tiempo míticos y diversificando las líneas argumentales. En cuanto al primer elemento, se partía del escenario wildeano: “Una gran terraza en el palacio de Herodes que da a la sala de festines. Soldados acodados en la balaustrada. A la derecha, una enorme escalinata. A la izquierda, al fondo, una antigua cisterna rodeada por un muro de bronce verde. Claro de luna” (Wilde, 2013: 53). Culminando la tradición orientalista (Flaubert, Moreau, Huysmans), Vargas Vila inicia su obra sobre las mismas coordenadas espaciotemporales del drama wildeano (Rodríguez Fonseca, 1997: 163): una noche de luna en la terraza del palacio de Herodes.

En el azul invasor de la Noche luminosa, la terraza toda blanca, ostentaba en el Silencio la insolencia de sus mármoles;
columnatas atrevidas, llenas de una gracia helénica y florecidas de acantos;
estatuas que parecían flores, en su desnudez olímpica...
pórticos maravillosos extendiéndose hasta perderse de vista; [...]
enormes leones de pórfiro, abriendo fauces rojas al pie de las escalinatas;
pebeteros de plata repletos de perfumes;
sobre tapices de Persia, y cojines de Esmirna, la Tetrarquesa reposa; [...]
la Soberana se hastía;
y, mira, más allá del barandaje, florecido de enredaderas, el patio aún luminoso [...];
la llaman: la Pantera de Judea;
ella, no tiene entrañas; no tiene sino vientre; bajo vientre;
su amor mata, como el rencor de un áspid; [...]
(Vargas Vila, 1920: 61-63).

Se reconoce en esta abigarrada descripción orientalista el palacio, la terraza, la escalinata y la balaustrada donde Oscar Wilde situaba a sus personajes. Sin embargo, a diferencia

del irlandés, Vargas Vila comienza situando la perspectiva no en la luna (como hacía Wilde, adelantando así la naturaleza especular del astro con respecto a la heroína) (Cansinos Assens, 1919a: 50; Dijkstra, 1994: 395), sino describiendo primero a Herodías, cuya crueldad deseante se exalta por medio de la tópica animalización en la identificación con la pantera y el áspid.

Por medio de esta comparación con la víbora comienza el retrato de Herodías, recalando en el carácter mortífero de su deseo, aspecto apenas desarrollado por la tradición mítica. Después de las extremadas ansias de poder de la Herodías de Flaubert, posteriormente a la mitificación decadentista de Huysmans, la esposa del Tetrarca había desaparecido en el interior del decorado orientalista, cediendo su antiguo protagonismo (impulsora de su venganza frente a los denuestos del Bautista) a la danzarina, que desvelaba en Huysmans y Wilde su deseo por el profeta. En este sentido, Vargas Vila realiza una trasposición de caracteres, traspasando la perversidad decadentista de la danzarina a su madre Herodías, como la Cleopatra de Gautier, hastiada y ávida de placeres⁶⁴⁹: “los oficiales jóvenes, evitan su encuentro, y tiemblan a la idea de ser preferidos por ella; / su beso, es, una sentencia de muerte; / ningún hombre ha sobrevivido veinticuatro horas a su abrazo; / [...] de su lecho, al Sepulcro” (Vargas Vila, 1920: 63-64). De esta forma se produce una nueva “reescritura por adición de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492) en el mito. Frente a la tradicional estructura actancial formada por Herodías-Juan el Bautista (unidos por el rechazo) y Salomé-Juan el Bautista (deseo y rechazo), Vargas Vila resignifica a Herodías, creando una dualidad de feminidades:

[Herodiada] es bella aún, con una belleza declinante y, soberbia, llena de prestigios carnales; la garganta columnaria, posada sobre el zócalo de un pecho exuberante, hecho para lactar rebaños de leones; las caderas opimas, montañas de sensualidad, hechas para atraer sobre ellas, el rayo de las más brutales caricias; los brazos y las piernas, estatuarias, de una estatuaria calipigia y, monumental; [...] bella y feroz como una fiera opulenta (Vargas Vila, 1920: 81-82).

Frente a esta exuberancia de Herodías, Vargas Vila opone a Salomé, de “formas gráciles, cuasi impúberes, de una admirable pureza de líneas, y un ritmo suave de ondas” (Vargas Vila, 1920: 84). Aparece aquí un nuevo eco de los arquetipos finiseculares contrapuestos, la “mujer fatal” dominadora y la “mujer frágil” (Hinterhäuser, 1980: 92-95). Sin embargo,

⁶⁴⁹ La descripción de la Herodías de Vargas Vila, anhelante de salir del hastío a través de nuevas experiencias, parece descender directamente del personaje de Gautier (“Une nuit de Cléopâtre”, *Une larme du diable*, 1839): “Le pedía un placer nuevo, una sensación desconocida; lánguidamente recostada en su lecho, solo pensaba en que el número de sentidos es muy limitado, en que los refinamientos más exquisitos dan rápidamente paso al disgusto, y que a una reina le cuesta mucho trabajo ocupar su jornada. Probar venenos en esclavos, hacer luchar a hombres con tigres o gladiadores entre sí, beber perlas fundidas, comerse una provincia, todo eso es insípido y vulgar” (Gautier, 1965: 235).

la frontera entre estos arquetipos en Vargas Vila se muestra difusa. Así, al igual que su madre, Salomé manifiesta su deseo por el Bautista.

Sí, me interesa [Johanam], y me interesa mucho más desde que lo he visto huir desnudo de tus brazos; desde que sé que por conservarse puro, va a morir, tristemente, silenciosamente, degollado por esbirros [...], el más bueno, el más elocuente, y, el más bello de los hombres, cortada la cabeza que debió tener por almohadas, los senos de una virgen real, de una virgen tan bella como yo (Vargas Vila, 1920: 120).

Se produce así una nueva reescritura mítica: Salomé no expresa su deseo por el profeta al Tetrarca como en la versión wildeana, de la que parte no obstante la estetización del cuerpo masculino (“el más bello de los hombres”). Ahora, a través de la amplificación mítica, el amor al santo une a madre e hija al tiempo que las separa en una rivalidad que sólo se encontraba de forma desarrollada en Massenet, pese a insinuarse en versiones precedentes como en el relato de Flaubert⁶⁵⁰. De esta forma, la ópera francesa constituye uno de los hipotextos no declarados por Vargas Vila pero presentes en su texto, al recoger el colombiano el motivo de la rivalidad entre heroínas y el deseo de Salomé por el profeta no tanto por ansias profanadoras sino por la atracción de su santidad⁶⁵¹.

Existen más motivos novedosos con respecto al esquema mítico tradicional que Vargas Vila introduce en la trama novelesca. Todos ellos girarán en torno al tema de la *perversión* sexual, uno de los ejes de las versiones de Huysmans y Wilde que resultará nuclear asimismo en la novela. Así, Herodías concibe a un hijo que llama Aristhodemus, fruto de una relación fugaz con un capitán persa. Este joven terminará desarrollando un extraño parecido con Johanam, por lo que la madre llega a experimentar una manifiesta atracción física hacia él. Notando Herodías que no consigue atraer al profeta, llegará a un intento de violación frustrada, por lo que ordenará así el encierro del santo en una cisterna para después pedir su cabeza. Sin embargo, la enamorada Salomé urdirá un plan para

⁶⁵⁰ Resultan sutiles las sugerencias del narrador flaubertiano sobre el deseo de Herodías por poseer al odiado Bautista, para así, someterlo en última instancia, extremo este explicitado por Vargas Vila: “Herodías lo oyó al otro extremo del palacio. Vencida por una fascinación, se abrió paso entre la muchedumbre; y escuchaba, con una mano apoyada en el hombro de Maney y el cuerpo inclinado” (Flaubert, 2010a: 103).

⁶⁵¹ Resulta probable que, en las frecuentes estancias de Vargas Vila en París o Nueva York, el colombiano pudiera asistir a alguna de las representaciones de la *Hérodíade* de Massenet, quizás las de octubre de 1903 en el parisino Théâtre-Lirique de la Gaîté (Salomé era interpretada por Emma Calvé) o las neoyorquinas de noviembre de 1909 en el Manhattan Opera House, con Lina Cavalieri como Salomé y Maurice Renaud como Herodes. Ciertamente, los ecos intertextuales de la ópera resultan manifiestos en la novela, sobre todo en lo referente a la rivalidad entre Herodías y Salomé, así como en la atracción de la princesa por la santidad de Juan el Bautista. El motivo de la rivalidad se aprecia en las imprecaciones de Herodías en el Acto III de la ópera: “Ma fille! Elle! Ma rivale! Non! Ma fille est morte et je n’ai plus d’enfant!” (Milliet y Grémont, 1998: 97); la atracción de Salomé por la santidad del Bautista aparece en la citada aria del acto primero: “Il est doux, il est bon; sa parole est sereine, / Il parle, tout se tait ... Plus léger sur la plaine / L’air attentif passe sans bruit. / Ah! Quand reviendra-t-il? / Quand pourrai-je l’entendre? / Je souffrais, j’étais seule, et mon cœur s’est calmé / En écoutant sa voix mélodieuse et tendre! / Prophète bien-aimé, puis-je vivre sans toi!” (1998: 81).

salvarlo. Primero, seducirá al sirviente Arminius (máscara vargasviliana del Narraboth wildeano) para que la ayude; a continuación, sus criados drogan al joven Aristhodemus y lo colocan en la cisterna en lugar del Bautista, que de esta manera puede ser rescatado. A la mañana siguiente, se consuma la frustrada decapitación, llegando al máximo efecto de horror cuando Herodías nota que la cabeza que le entregan es la de su hijo. En ese momento, envuelta en lágrimas de dolor y deseo, disfrutará de la semejanza entre su hijo y su amado, realizando el acto sexual con la cabeza cortada, llegando así al culmen del incesto y la necrofilia (1920: 219-222). Por su parte, Salomé huye con el profeta al lejano castillo de Adzor ad Kin. En este nuevo escenario, aludiéndose al mito de Tristán, la joven consigue que Johanam ingiera un filtro de amor, que despertará en él una sensualidad, aparentemente desconocida antes⁶⁵², que le permitirá entregarse a la princesa. Al despertar de los efectos del bebedizo, el colérico personaje (al igual que el Pablo Reinol de Carrere) decapita a la joven instigadora para arrojarse en su caso después al río que rodea la fortaleza.

Junto a esta inusitada ampliación narrativa del mito de Salomé con la adición de nuevos motivos y subtramas, Vargas Vila reescribe a la vez mitemas tradicionales del esquema mítico decadentista. Entre ellos, el episodio de la danza de los siete velos, sugerido en Wilde en una somera acotación (2013:117), resulta amplificado por Vargas Vila, retomándose así el explícito *striptease* de las danzarinas de Villaespesa y Rebolledo:

es una niña pálida y, delgada, con la cabellera oscura, coronada de nardos; [...]
 la niña, que ha quedado inmóvil ante el vuelo de las palomas se estremece, como el follaje de un trébol...
 deja caer los tules a lo largo de su cuerpo, que queda perfilado en la sombra, como una incrustación de esmaltes;
 su busto se muestra ahora blanco, como su rostro pálido y sus pies sin sandalias, que se ven apenas como dos palomas, que se hubiesen albergado bajo la túnica...
 (Vargas Vila, 1920: 196 y 201-202).

En esta nueva reescritura del desvelamiento femenino puede apreciarse de forma manifiesta la intertextualidad con el principal hipotexto de Vargas Vila, la obra de Wilde. Así, las heroínas de los dos autores comparten una palidez esencial: “¡Qué pálida está la princesa! Nunca la he visto tan pálida. Parece el reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata” (Wilde, 2013: 57). Esta isotopía del blanco (en Vargas Vila, la “niña pálida”, “coronada de nardos”, “busto blanco”, “rostro pálido”) se intensifica con blancura de los

⁶⁵² En este sentido resultan sugerentes las interpretaciones de Denis de Rougemont sobre las implicaciones simbólicas del filtro de amor desde la Edad Media: “Por lo que a la magia se refiere, he ahí su papel. Trátase de descubrir una pasión cuya violencia fascinadora no puede aceptarse sin escrúpulos. Resulta bárbara en sus efectos. La Iglesia la proscribió como pecado, la razón como exceso morboso. [...] ¿Qué es pues el filtro? La *coartada* de la pasión” (2001: 49).

pies por medio de la tónica comparación con dos palomas: “Parece una princesa cuyos pies fueran como pequeñas palomas blancas... Se diría que baila” (Wilde, 2013: 55). Pero junto al reflejo intertextual, Vargas Vila introduce una variante de gran originalidad estructural, que advierte sin embargo de la ideología misógina que el texto hereda de la cultura finisecular (Bornay, 2016: 83-89). Así, al tiempo que danza, la doncella canta una oda a la pureza, que se transmuta luego en reproches contra la feminidad corrompida por la sexualidad:

-Soy el Amor;
vengo del Alba;
[...]
mi alma, es el Deseo...
[...]
Yo bendigo los vientres de las madres;
y hago puras las noches del Placer...
¡ay de aquel que deshoja, mis rosas, con las manos temblantes del Vicio!...
[...]
¡Maldición! ...
Sobre los incestos...
y, las adúlteras...
y, las meretrices...
¡Maldición!
(Vargas Vila, 1920: 197-203).

De esta forma contraponen la nueva Salomé su esencia benéfica. Como una suerte de diosa madre dadora de vida (“soy el Amor; [...] bendigo los vientres de las madres”) (Baring y Cashford, 2005: 28-29; Campbell, 2015: 61-67), la princesa hebrea purifica el placer y rechaza cualquier rastro *perverso* de la unión (adulterio, lujuria). A través de esta suerte de enmienda a la lujuriosa Salomé decadentista asumía la danzarina de Vargas Vila la voz masculina misógina que se ocultaba en otras versiones míticas tras el castigo a la sexualidad activa y perversa: el aplastamiento de los soldados en la obra wildeana, el asesinato de la mujer en Carrere o los anatemas a la feminidad del profeta en Valencia.

Junto a estos sustratos ideológicos, heredaba además la Salomé de Vargas Vila el complejo intertextual del imaginario mítico simbolista y decadentista, con las figuraciones de Wilde sobre la esencia virginal de la princesa. Pero ya en la “Overture ancienne” desarrollaba Mallarmé los temidos presagios de desfloramiento, que podían mancillar la ideal esencia inmaculada de la heroína:

Un arôme qui porte, ô roses ! un arôme,
Loin du lit vide qu'un cierge soufflé cachait,
Un arôme d'os froids rôdant sur le sachet,
Une touffe de fleurs parjures à la lune,
(À la cire expirée, encor s'effeuille l'une),
De qui le long regret et les tiges de qui

Trempe en un seul verre à l'éclat alangui...
Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes !
(Mallarmé, 2006 : 18).

En alguno de los versículos del exaltado parlamento de Salomé en la novela de Vargas Vila pueden encontrarse ecos intertextuales de la variante mítica de Mallarmé. Cuando la princesa advierte “¡ay de aquel que deshoja, mis rosas, con las manos temblantes del Vicio!” (Vargas Vila, 1920: 203), recoge, mediante la imagen de la rosa que se deshoja (o se abre, como en Darío y Rebolledo) extraída posiblemente del poema de Mallarmé, el temor al desfloramiento de la heroína mallarmeana, que se resiste al sacrificio de su virginidad en las anunciadas nupcias con el Bautista.

Pese los diversos ecos intertextuales, Vargas Vila basa su novela en al hipotexto wildeano, como se aprecia en numerosos elementos coincidentes (Rodríguez Fonseca, 1997: 163-168). Entre estas convergencias intertextuales, en el texto narrativo-lírico se hace hincapié en la relación entre la princesa y la luna (Vargas Vila, 1920: 116 y 122), motivo capital en la obra de Wilde (2013: 53-55 y 65). Además, la seducción y utilización de Arminius para liberar al Bautista (Vargas Vila, 1920: 163) resulta análoga a la del enamorado Narraboth wildeano, en las insistentes insinuaciones de Salomé para que ayude a abrir la cisterna donde se halla el profeta (Wilde, 2013: 71). Por otro lado, la construcción de la Herodías vargasviliana obedece a las mismas referencias intertextuales, produciéndose el mencionado trasvase de caracteres entre Salomé y Herodías. De esta forma se desarrollan motivos como el beso a Johanam (Vargas Vila, 1920: 73, 75, 218), una de las obsesiones de la Salomé de Wilde en su necesidad de poseer el cuerpo del Bautista (Wilde, 2013: 81-85). Por su parte, el retrato de un Herodes ebrio y licencioso (Vargas Vila, 1920: 67 y 74) procede también del hipotexto principal, en el momento en que el Tetrarca hace sus lujuriosas insinuaciones a la princesa⁶⁵³, para culminar en la petición de la danza, que conllevará el pago de la cabeza del profeta, al que el gobernante accede temeroso. Finalmente, en la obra de Vargas Vila se reproducen también los augurios de muerte que algunos ven en el cielo o en la luna y que acechan a los personajes de la tragedia (Rodríguez Fonseca, 1997: 167). En última instancia, el influjo wildeano, junto con las variantes míticas, funcionan como cauces intertextuales para la reescritura y evolución del mito, en su búsqueda de nuevas significaciones.

Como puede apreciarse, el punto de partida de la versión mítica vargasviliana resultaba el imaginario finisecular que incluía modelos aún atrayentes, pero que ya

⁶⁵³ V. nota 612.

comenzaba a percibirse fosilizado. Ciertamente, en una fecha como 1918 ya se conocían en ámbito hispánico las radicales desmitificaciones de Salomé realizadas por Gómez de la Serna, Güiraldes y Agustini, y se avecinaba la de Valle-Inclán. Sin embargo, siguiendo los modelos arquetípicos, todavía introducía Vargas Vila sendas variaciones desde el decadentismo. Sobre el esquema de motivos, espacio y tiempo proporcionados por Wilde, funcionaba como núcleo narrativo el protagonismo fatal de Salomé:

Erguida y, esbelta, como una corza de cristal en una montaña de mármoles; [...] blanca, como hecha de la pulpa de lirios y esencia de benjuí; los ojos luminosos, de un azul invernal, pálido y frío, apenas visibles bajo la espesura de las pestañas, como dos violetas ajadas, entre el ocre de un zarzal de estío; la boca larga y, sensual, de labios imperiosos y, húmedos, hechos más rojos por el hábito de morderlos, que deja ver sus dientes largos y fuertes, de animal carnicero; las formas gráciles, cuasi impúberes, de una admirable pureza de líneas, y, un ritmo suave de ondas; [...] (Vargas Vila, 1920: 83-84).

Se aprecia aquí la relación de *hipertextualidad* (Pimentel, 1993: 225) que se establece entre el hipertexto vargasviliano y el hipotexto wildeano. Surge así la imagen de Salomé como “corza de cristal en una montaña de mármoles”, desde la derivación del hipotexto: “reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata” (Wilde, 2013: 57). Ambas metáforas se construyen en torno al fundamento de la blancura: en Wilde la rosa blanca y en Vargas Vila el mármol; ambas comparten el término del cristal: uno utiliza el espejo y el reflejo, otro el cristal en sí; finalmente, ambas introducen un elemento externo (natural) al campo asociativo relativo al “artificio”: Wilde la rosa y el colombiano la corza, que, entremezclada con el ambiente se torna cristalina. Pese a que aquí la carga simbólica que podría conllevar la imagen de la corza se ha perdido a favor del esteticismo (“corza de cristal”), en el que se inscribe Salomé, de acuerdo con el arquetipo femenino fatal, se animaliza el personaje hasta el extremo (“dientes largos y fuertes, de animal carnicero”).

Siguiendo la tradición decadentista, la animalización de la *mujer fatal* expresa su naturaleza salvaje, que abandera la oposición a la norma social y a su madre, a la que quiere arrebatar al secuestrado Bautista. Nuevamente se reescribe así el tímido personaje retomado por Flaubert; lejos de la dependencia materna, Salomé proclama su autonomía y el valor de su deseo sexual:

Sí; yo sé de un esclavo egipcio, que petrifica los cadáveres; yo, le daré esa cabeza para momificarla, le haré extraer los sesos y los ojos; pondré en sus cuencas, como dos pupilas, dos zafiros luminosos, y, con los labios, pintados de bermellón de Arabia que no se borra nunca, y, los cabellos perfumados con esencias de Oriente, yo, pondré esa cabeza en un velador cercano a mi lecho, para besar en las noches, la cabeza del Bautista, y dormir con la cabeza helada del Bautista sobre mi corazón... (1920: 89-90).

De esta forma amplifica Vargas Vila las imperiosas peticiones de la cabeza del Bautista a Herodes por parte de la Salomé finisecular desde Wilde a Villaespesa después de la

danza de los siete velos: “Pido la cabeza de Yokanaán en bandeja de plata por mi propio placer” (Wilde, 2013: 119). Por su parte, el colombiano explicita los términos en que se desarrollará el placer en el beso a la cabeza cortada. Se declara así el ansia de unión necrófila de Eros y Tánatos, retomando el tópico decadentista y ampliándolo a la cabeza degollada. Lejos del miembro muerto desechado en algunas versiones del mito (“lluvia de sangre en gotas carmesíes” (Casal, 2001: 122), o la santificada cabeza del santo que asciende al cielo en Valencia, el sujeto femenino vargasviliano, anhelante del ideal puro, se deleita en la decoración con joyas y pintura del miembro cercenado. Se desarrollaba así el motivo de la contemplación extasiada de la cabeza cortada, que partía de Gautier (1882: 111-112) y llegaba hasta versiones más cercanas, como la de Gómez de la Serna, la pintura de Anglada Camarasa y Julio Romero de Torres⁶⁵⁴ (Rubio Jiménez, 2001: 80-81 y 86) o la poesía de Delmira Agustini en *Cantos de la mañana* (1910)⁶⁵⁵: Engastada en mis manos fulguraba/ como extraña presea, tu cabeza;/ yo la ideaba estuches, y preciaba/ luz a luz, sombra a sombra su belleza. // [...] Yo soñaba/ que era una flor de mármol tu cabeza...” (2012: 204). Se ampliaban así las posibilidades de resignificación del mito finisecular mediante el afán profanador del acto sexual con el santo asesinado (Girón Alvarado, 1995: 149), “categorización estética del crimen erótico” (Litvak, 1979: 86) que culmina en la decoración esteticista del despojo, en línea con el ansia de artificiosidad parejo al ideal de belleza decadentista⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ V. §2.2.2.

⁶⁵⁵ V. §3.9.4.

⁶⁵⁶ Puede sintetizarse en estas dos actitudes el homenaje de Vargas Vila al decadentismo: el afán profanador y el esteticismo artificioso. En línea con el primer puntal, Vargas Vila sigue el ideal de Belleza maldita expresada por Huysmans en su mitificación de Salomé ya señalada y en precedentes como Baudelaire en “Les des Bonnes Soeurs”: “Sí, la Orgía y la Muerte son dos amables chicas, / colmadas de salud y fecundas de besos, / cuyo prístino seno revestido de harapos/ jamás parió debajo de la eterna tarea. / [...] Y el fétetro y la alcoba, pródigas en blasfemias, / a rachas nos ofrecen, como buenas hermanas/ dulzores horrorosos y terribles placeres” (Baudelaire, 2011: 437). En palabras de Litvak, “la literatura y el arte de fin de siglo se inician en el goce de lo prohibido [...]. La transgresión de las prohibiciones aun incrementa el placer y lo varía. De hecho, parece que el placer sólo es válido cuando viola algunos límites. El erotismo [finisecular] es la profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio de lo inocente. Se sigue de la breve consigna de Sade: ‘no hay voluptuosidad sin crimen’ (1979: 86). En cuanto al ansia de artificio, también sigue Vargas Vila la estela de Baudelaire y Huysmans. El primero, en el “Elogio del maquillaje” afirmaba: “Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y deseos del hombre natural puro, no encontrarán más que horror. Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y el cálculo. El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de la madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural, puesto que, en todos los tiempos y en todas las naciones, han sido necesarios dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y el hombre, solo, habría sido incapaz de descubrirla” (Baudelaire, 2015: 184). En el caso de Huysmans, resulta conocido el episodio en el que el dandi protagonista de *À Rebours*, ansioso por adornar lo natural, cubre de oro y piedras preciosas a una tortuga, causando la muerte de animal: “La naturaleza, esa sempiterna vieja chocha, ha agotado ya la paciente admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de sustituirla, siempre que sea posible, por el artificio” (Huysmans, 2012: 144).

Esta estetización de la materia que persigue la heroína vargasviliana responde una vez más al ansia de pureza esencial del personaje. En este sentido, se repiten en *Salomé. Novela-Poema* los pasajes que comportan ecos intertextuales de la immaculada Herodías-Salomé de Mallarmé, retomando incluso episodios originales del poema francés, como el diálogo entre la princesa y su nodriza:

N.
[...]
De votre grâce attend! Et pour qui, dévoré
D'angoisse, gardez vous le splendeur ignorée
Et le mystère vain de votre être ?
[...]
H.
Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !
Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première,
Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous,
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure !
[...]
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolatrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule
(Mallarmé 2006: 48-54).

Aparte de la apropiación de la estructura dialogada, que pasa del poema a la novela, el colombiano se nutre además del imaginario mallarmeano. En este sentido, la Salomé hispanoamericana descende de la auto-admiración narcisista de la princesa ante el espejo, su goce ante la contemplación de su pureza. Sobre esta base se resignifica el personaje:

¡oh nodriza! ¡oh mi nodriza!... Madre mía, verdadera...
¿por qué nació yo hija de una pantera?
[...]
¿de qué me sirve ser tan bella, si no he de poder nunca ser amada?
todos tienen miedo de mí, a causa de la sangre que llevo en las venas...
todos saben que son terribles, los hijos de las hienas...
todos huyen de mí;
[...]
y, ninguno ha querido llevar como presea, a la hija de la Tigre de Judea;
soy una rosa de Fatalidad, en torno de la cual, no hay, sino gemidos de viento y, parajes de soledad;
¿no es verdad que soy muy desgraciada? ¿no es verdad? (Vargas Vila, 1920: 133-135).

Pese a que Salomé resulta sometida previamente a la tradicional animalización de la *mujer fatal* decadentista (“dientes largos y fuertes, de animal carnicero”) (1920: 84), Vargas Vila termina humanizando al personaje. De esta forma, la nueva variante mítica reescribe las fuentes, transformando la fría *mujer fatal* en heroína romantizada, que, retomando la

desgracia de las errantes “Salomé” de Sue y Heine, se lamenta por la falta de libertad que impone un linaje maldito que la condena al rechazo. Así, la oda a la pureza de la soledad de la heroína simbolista se transforma en Vargas Vila en planto de una doncella que busca el amor, en línea con los dulces anhelos de la heroína de Massenet.

Habida cuenta del mencionado alto grado de fosilización del mito en estos años cercanos a la década de los 20, no cesan las reescrituras de Vargas Vila sobre los personajes principales de la historia bíblica. Así, a esta nueva Salomé romantizada corresponderá un nuevo Bautista. En este sentido, la subversiva caracterización del profeta acarreará furibundos denuestos por parte de la crítica vargasviliana, tachando al personaje de “horrenda y abominable parodia”:

Crispado por un asesinato y azuzado por las excitaciones de un brebaje hace aparecer también al Bautista. Por tal intención, ya patológica, de mostrar a los santos como seres monstruosos y vencidos o abyectos sexualmente; por su furia iconoclasta contra todo sentimiento religioso y patriótico, contra el amor, el matrimonio, la procreación; por su empeño en incitar los ánimos genésicos de sus lectores, es Vargas Vila el novelista y el escritor colombiano más extraño y más opuesto al espíritu y a la moral del cristianismo (Curcio Altamar, 1975: 172).

Pese a la intención peyorativa de este juicio, incluye a su vez varios conceptos de interés. Por un lado, la perspectiva de la recepción del público, entusiasmado con las contestatarias y profanadoras obras del ateo y anticlerical escritor colombiano⁶⁵⁷. Por otra parte, Curcio Altamar desliza el concepto axial de “parodia”, semejante en este caso a la “reescritura por subversión de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492) apreciable en el personaje del Bautista, subversiva reescritura de la figura bíblica. Frente al profeta mártir por la fe que recogían los Evangelios y exaltaba la patrística, el héroe vargasviliano se transforma en verdugo de la mujer que, a través del filtro amoroso, ha mancillado su cuerpo e imposibilitado así su anhelo espiritual:

Una salmodia de carnes, que se alzaba de aquellas arpas de bendición y, lo arrullaba suavemente, dulcemente, llenándolo de un terrible soplo de voluptuosidad que envolvía sus carnes como en un manto de fuego y las quemaba...
se hacía hombre;
y su sexo virgen, empezaba a llamarlo, con llamadas desesperadas...
[...]
los efluvios cálidos del cuerpo de Salomé, llegaban hasta Johanam, que olfateando la hembra, tendía a ella los brazos y las manos gritando
[...]

⁶⁵⁷ Picon Garfield y Schulman realizan un ajustado retrato de la personalidad de Vargas Vila: “apasionado defensor de la libertad y un violento adversario político cuyas víctimas a menudo lo execraron, secundados por tradicionalistas académicos y religiosos, escandalizados por su bizarria verbal, su heterodoxia ideológica, su olímpico rechazo de las costumbres y reglas consagradas y las sugestivas escenas sensuales de sus novelas” (1984: 97). Más recientemente, Correa Ramón ha puesto en duda el discurso binario y *moralizante* que condenó en su día al personaje y la obra de Vargas Vila, así como parte del Modernismo (2009: 59-78).

ella quiso huir, para prolongar el fuego cruel de su concupiscencia;
era tarde...
Johanam, la había asido prontamente, violentamente;
Y, le besaba, y, le mordía el vientre desnudo, con una brutalidad de fiera...
ciego y bestial, la abrazó por las rodillas;
la levantó en alto...
la llevó consigo como una presa;
y rodaron sobre el lecho...
(Vargas Vila, 1920: 242-246).

Se introduce así con inusitada vehemencia el motivo de la unión entre Salomé y el Bautista, reescribiendo todos los modelos precedentes. Frente al anhelo de unión trascendente entre Salomé y el profeta de Massenet⁶⁵⁸, o el beso necrófilo a la cabeza cordada del santo en Wilde, Vargas Vila recrea el acto sexual de los dos personajes, la pérdida de la virginidad del profeta y su consecuente goce extático, plenamente corporal.

El particular retrato que Vargas Vila produce del Bautista termina con la caída del profeta a la esfera carnal y la atracción al pecado por la feminidad, cuyos efectos perversos deberán ser contestados. Se retoma en este punto desde una evidente misoginia el motivo de la muerte de Salomé, castigada por sus atentados en contra lo *sagrado* y el orden de la ideología patriarcal (Showalter, 2010: 151; Martínez Victorio, 2010: 600):

-¡Ah! La hembra -dijo con rencor- la hembra; no cantará su victoria; yo partiré en dos, la vívora del Pecado...
y, así diciendo se dirigió a una panoplia...
arrancó un alfanje...
volvió cerca del lecho;
blandió el arma en el aire;
y, cortó de un tajo la cabeza de Salomé...
el lecho y el cuerpo se empurpuraron de sangre...
los labios de Salomé, aun degollada, sonreían, como tendiéndose a un nuevo beso de amor...
(Vargas Vila, 1920: 248).

De esta forma Vargas Vila retoma el motivo del castigo a la *mujer fatal*, invirtiendo, como en la variante mítica de Carrere, el motivo de la decapitación del profeta. En esta ocasión, la víctima masculina (Pablo Reinol-Juan el Bautista) se tornará verdugo vengador, ajusticiando a la *mujer fatal* mediante una nueva y sangrienta degollación, rindiendo así tributo al ideal decadentista de la mujer muerta. En el fondo de este castigo a la feminidad se hallaba nuevamente la misoginia finisecular, ingrediente básico de obras como *Ibis*:

No ames nunca a una mujer. Esa será tu perdición. La Mujer es la fuente del Mal y del Dolor. La Mujer lleva en el vientre la Tragedia. [...] Por el placer, la mujer es una esclava. Sé su Señor. Por

⁶⁵⁸ Como se mencionó en §2.2.4.2., el amor correspondido entre Salomé y el Bautista en la ópera de Massenet aspira a una unión trascendente, más allá del ámbito sexual/ corporal en el que se recrea Vargas Vila: "Il est beau de mourir en s'aimant, ma chère âme ! / Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme, / Notre amour, dans le ciel rayonnant de clarté, / Trouvera le mystère et l'immortalité ! / Transport de l'amour embrase nous toujours !" (Milliet y Grémont, 1998: 107).

el Amor, la mujer es una reina. No seas su esclavo. [...] Goza a la Mujer. ¡No la ames nunca! Sé solo. [...] El hombre solo es el hombre libre, dijo Ibsen. El hombre que no es libre no es hombre. Sé libre. Sé hombre (Vargas Vila, 1917b: 24).

Explica así la obra vargasviliana su rechazo intrínseco de la feminidad, aplicable también a la perversidad castigada de Salomé. Entrando en la particular lectura que el colombiano hace del concepto del “superhombre” nietzscheano, el ser humano solo puede alcanzar la libertad si rechaza aquello que le impide desarrollarse. Así, cuando la mujer lo somete a la “disgregación” espiritual (Picon Garfield y Schulman, 1984: 102), a los instintos animales de los que quiere escapar, el protagonista vargasviliano se rebelará.

Vargas Vila subvierte así la iconografía tradicional del Bautista. Frente a la santificación del profeta que hacen poetas como Guillermo Valencia, el novelista convierte a su personaje en uno de sus héroes suicidas. “Lo trágico para el hombre es el enfrentamiento entre su naturaleza humana y su ferviente deseo de acercarse a la divinidad” (Triviño Anzola, 1988: 302). Pero esta divinidad a la que aspira Johanam no resulta la análoga al cristianismo. Así, El final del Bautista no resulta ascendente, sino descendente; el suicidio representa una de las formas más radicales de renegar de lo divino, y, por otro lado, de construcción y reafirmación de la libertad individual (Picon Garfield y Schulman, 1984: 107):

En la obra de Vargas Vila la muerte se plantea como una solución a los conflictos interiores de los personajes. [...] En el caso del suicidio, se trata de un rechazo voluntario de la vida y esto da al hombre una dimensión de fuerza y poderío, puesto que eligiendo la muerte desafía su propio destino. [...] el autor llega a la conclusión de que el suicidio es la salida más gloriosa que puede buscar un personaje, ya degradado por un amor enfermizo (1988: 87-88).

De esta forma, el Johanam de Vargas Vila se convierte en otro de los héroes suicidas de ascendencia romántica que, junto con Teodoro en *Ibis*, afrontan con la muerte el conflicto existencial irresoluble que ha significado la naturaleza trágica del amor en sus vidas.

Él sabía bien que era imposible impedir el nacimiento de las pasiones, como la aparición de los tumores o la presencia del cáncer, pero sabía que era necesario extirparlos, antes de que nos devoren, matar la nidada de serpientes antes de que nos inoculen su veneno, estrangularlas en la cuna, como una madre valerosa al hijo que compromete su honor y su ventura. Este infanticidio perpetuo y glorioso afirma nuestro ser y nos hace libres (Vargas Vila, 1917b: 41).

Se podría rastrear en este sentido una analogía entre este nuevo Juan el Bautista y héroes wagnerianos como Parsifal. En ambos casos, la naturaleza pura e inocente del personaje se corrompe al descubrir el amor de la mujer y el dolor del deseo (con el beso de Kundry); desde este momento, los personajes se sentirán anulados e incapacitados para alcanzar sus metas (el Grial en el caso de Parsifal y la libertad y trascendencia espiritual en el Bautista vargasviliano). En semejante encrucijada, no queda al conflicto heroico sino la salida al sometimiento mediante la imposición de su individualidad a través del suicidio.

La caracterización de los personajes de la novela abre así nuevas perspectivas de análisis del mito de Salomé. Partiendo de arquetipos fosilizados como la mujer fatal, el final de la obra discurre por cauces muy diferentes al desenlace de la tragedia wildeana. Al margen del efectismo folletinesco y de las morbosas concesiones a su gran número de lectores⁶⁵⁹ (incesto, necrofilia, sexualidad explícita), y a pesar de continuar el auge del decadentismo, Vargas Vila rompe en parte con la fosilización de los personajes:

La intención de Vargas Vila es la de elevar a nivel del arte una historia de amor y muerte que rompa los límites del bien y del mal. La belleza está en la perversidad de la princesa que llega hasta el asesinato para conseguir el amor del santo. Y el Bautista se convierte en hombre [se humaniza, dejando de ser santo] en la medida que ama y es amado (Triviño Anzola, 1988: 298).

Retomando el arquetipo de la mujer fatal y la estructura base del mito, Vargas Vila realiza su particular relectura y desmitificación. Para ello, el colombiano altera la estructura espaciotemporal del mito (de la terraza herodiana al lejano castillo de Adzor ad Kin) y la constitución de los mitemas, combinando los que provenían del hipotexto wildeano y de la tradición mítica, tanto del decadentismo europeo como del modernismo hispánico. De esta forma, retoma los motivos reiterados de la danza, el deseo sexual de Salomé por el Bautista, el acto necrófilo con la cabeza cortada con otros nuevos, como la rivalidad entre Herodías y Salomé, el idilio entre la princesa y Johanam, la decapitación de Salomé o el suicidio del profeta. Por otro lado, el narrador llegaba a introducir nuevos personajes (Aristhodemus) y tramas, como el folletinesco rescate del profeta sentenciado a muerte.

La reescritura mítica de *Salomé. Novela-Poema* recalará finalmente en una particular caracterización de los protagonistas, convertidos en rebeldes héroes vargasvilianos. Salomé desplegará su deseo perverso, que no resulta sino consecuencia instintiva de la ruptura con la represión sexual de la feminidad en el siglo XIX. Aunque su amor no triunfe, el personaje, al igual que otras mujeres fatales, despliega una rabiosa declaración de autonomía. Por su parte, el nietzscheano Johanam, en busca de un desarrollo superior como ser humano, se rebelará contra todo aquello que lo ate a las pasiones. La renuncia a la mujer y el suicidio representará una particular declaración de inconformismo y purificación, pero también de fracaso, al no poder encontrar una alternativa de redención. No está claro si el objetivo de Vargas Vila en su versión mítica era únicamente incrementar las ventas, aportando a un tema sugestivo y picante, un tratamiento de folletín. En cualquier caso, su propuesta demuestra una vez más cómo el

⁶⁵⁹ Rafael Maya describe a Vargas Vila como “el escritor más leído del mundo hispánico, el más discutido y combatido entre los intelectuales de su generación, y el más imitado, por escritores de segundo orden” (cit. por Picon Garfield y Schulman, 1984: 97).

Modernismo siempre quiso ofrecer respuesta a las grandes preguntas del ser humano, sobre su individualidad y también sobre el papel del arte en la nueva sociedad.

3.9. LAS CLAVES DESMITIFICADORAS

A través de las anteriores variantes del mito de Salomé se ha podido comprobar parte de la hipótesis inicial de este trabajo, relativa a la evolución de un material literario susceptible de constantes reformulaciones (Rodríguez Fonseca, 1996-1997). Como se ha observado, las motivaciones de las diversas reescrituras de la figura de la princesa hebrea obedecen a multitud de factores estéticos e ideológicos, al tiempo que estos a su vez, ilustran los diferentes procedimientos de evolución mítica. Así, en los textos hispánicos estudiados pueden percibirse los principales procesos de transformación (Martínez-Falero, 2013: 491) que nutren el mito desde la obra de Heine. Concretamente, pueden sintetizarse estos fenómenos transformacionales en diferentes estadios de reescritura de motivos, desde los casos de “adición de mitemas” (2013: 492) o subtramas (como en Vargas Vila), la reexposición analógica de motivos del mito (como en Cristóbal de Castro) o a través de las variadas formas de “resignificación” (Eigeldinger, 1984; Pimentel, 2003). Este procedimiento resulta especialmente productivo y recurrente, estableciendo comunicaciones entre textos como se ejemplifica en casos como el diálogo Heine-Wilde o Wilde-Darío. Fruto de estos encuentros surgen hipertextos que muestran la variada resignificación icónica y figurativa: desde el amor romántico de la princesa se llega en el primer caso al ideal de belleza maldita decadentista, y desde ahí, a los modelos esotéricos darianos del Eterno Femenino trascendente.

Semejantes procedimientos de reescritura pueden derivar sin embargo en estadios más radicales, como se observó ya en los casos de Heine, Laforgue y Apollinaire. El particular acercamiento de estos autores a la historia y personajes bíblicos llegó a extremos de “descontextualización” o “subversión de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 491-492), percibiéndose una motivación irónica y distanciada que desautomatiza los motivos tradicionales. Concretamente, la princesa hebrea de Heine pasaba de representar una enamorada hechicera romántica para transformarse en vivaracha cabaretera; la hija de Herodías en Laforgue llegaba a sustituir su danza por un irónico parlamento filosófico y finalmente, Apollinaire ejecutaba a la danzarina en una caricaturesca danza en el hielo. Llegaba así el mito a la desmitificación (Gumbrecht, 1992), produciéndose el cuestionamiento de los componentes arquetípicos para propiciar nuevas reescrituras desde el distanciamiento irónico o la parodia. Se estudiarán en los próximos apartados

estas propuestas abiertamente desmitificadoras en ámbito hispánico. A pesar de las divergentes poéticas de autores como Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Güiraldes, Emilia Pardo Bazán, Delmira Agustini o Ramón del Valle-Inclán, todos ellos compartieron un distanciamiento mítico de partida. En todos los casos, el escritor moderno acusaba la duda de los modelos establecidos y el cuestionamiento estético e ideológico de una figura bíblica que no cesaba de transformarse.

3.9.1. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Una década antes de extremadas reescrituras del mito de Salomé como la de Vargas Vila, España presenciaba la eclosión de las últimas tendencias finiseculares en publicaciones como *Prometeo*, que encauzaría en sus páginas empresas de renovación teatral como el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis (Palenque, 1992: 28-29; Rubio Jiménez, 1993: 133-156)⁶⁶⁰. A través de las páginas de la revista que llegaría a comandar Ramón Gómez de la Serna transitaron muchas *mujeres fatales* que protagonizaban las piezas simbolistas que Ramón se propuso divulgar. Precisamente, en este espacio concurren desde 1909 numerosas traducciones de las obras de Oscar Wilde (Fernández Cifuentes, 1982: 100-101; Rodríguez Fonseca, 1997b; Rubio Jiménez, 2001: 78-80)⁶⁶¹ o de autores como Eugénio de Castro, cuya *Salome* traducida por Ricardo Baeza para el tercer número de *Prometeo* en 1910. Este ambiente de difusión del mito (Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, 1995:48-49; Rodríguez Fonseca, 1997b: 83) serviría además como taller y escaparate para creaciones originales como *Beatriz. Evocación mística en un acto*, obra de Ramón Gómez de la Serna publicada en *Prometeo* en el número de agosto de 1909. Realizaba en esta obra el autor de las *greguerías* una doble apuesta; en primer lugar, temática, acercándose a un mito bíblico de moda; en segundo lugar, formal, adscribiéndose a la nueva praxis teatral inscrita en las tendencias del *Teatro de Arte* y su nueva concepción de la escena, heredera de las técnicas del teatro simbolista (González Salvador, 2009: 49-67; Cuesta Guadaño, 2017: 58-164). A este horizonte, al que se

⁶⁶⁰ Uno de los jóvenes escritores (luego abiertamente vanguardista) atraídos por *Prometeo* será Rafael Cansinos Assens: “Sí, creo en él y leo con interés su revista, en la que colaboran otros escritores noveles como Baeza, Goy de Silva, Bergamín, etcétera, que tiene un gesto altivo de desdén para el público. Yo también envío salmos a *Prometeo* y Ramón me lo celebra mucho, y Baeza y Goy de Silva han mostrado deseos de conocerme y de verme en las reuniones que celebran en casa del primero, y en las que solo son admitidos los exquisitos, los raros...” (2009: 427).

⁶⁶¹ De estas primeras traducciones de Oscar Wilde en *Prometeo* (realizadas por Ricardo Baeza) se hace eco el mismo Gómez de la Serna en su extenso retrato del irlandés compuesto en torno a 1917, casi una completa biografía del autor de *Salome* (Gómez de la Serna, 1961: 879-945).

adscribirían Villaespesa y Goy de Silva (Palenque, 2009), pertenecen también las primeras obras de Gómez de la Serna.

La intención renovadora de Gómez de la Serna en su obra se apreciaba con claridad desde el prólogo, que se inserta de lleno en la poética simbolista (Rodríguez Fonseca, 1997b: 84). Así, desde el principio, la escena aparece presidida por las vagas connotaciones del símbolo, en este caso, un nardo, cuyos efectos se describen para llegar a la ambigüedad del simbolismo, que prestigia el misterio en la escena (Toledano Molina, 2005: 127-129):

Tengo una vara de nardo en mi *búcaro* entallado y gallardo de bohemia. Embriaga, ciega, asordecé...

Me reduce a mi interior -a lo más subterráneo de mi interior- y me lo angeliza, y lo engolosina, y lo enguinalda.

[...]

El nardo tiene un perfume de esos que también saben, de esos en los que se paladea una indeterminada afrodisia, y tiene un dilatado espacio fecundo en visiones y en cosas...

[...]

Cuando lo sumergí en el *búcaro*, recién lleno de agua cristalina, tenía solo tres flores abiertas, coritas con discreción, porque el nardo es casto y siempre con pudor virginal encubre sus reconditeces (Gómez de la Serna, 1995: 191).

Este motivo floral resultará particular vehículo simbólico para expresar los efectos y transformaciones de la ambigua heroína del drama, cuyo “pudor virginal encubre sus reconditeces”. En cualquier caso, como si hiciera frente a la “Salomanía” desatada en la época, Ramón oponía un tributo a Beatriz, ejemplo de la “mujer frágil” (Hinterhäuser, 1980: 92-95; Rodríguez Fonseca, 1997b: 85), codificada a través de los atributos de la belleza prerrafaelita que plasmara Dante Gabriel Rossetti en figuraciones plásticas como en su anunciación *Ecce Ancilla Domini* (1850) o en *Beata Beatrix* (1870). Puede encontrarse aquí una suerte de “contrafigura” a Salomé, paradigma de perversidad fatal decadentista habitualmente castigada con la muerte, cuyo sustrato misógino quizás quiso combatir el feminismo de Ramón⁶⁶² (Soldevilla-Durante, 1992: 74) a través de Beatriz:

Beatriz es joven y bella, con una belleza de sagrario, de baptisterio, invisible en las fiestas profanas y en la calle... Beatriz tiene unos ojos infinitos, y unas suaves ojeras sobre una palidez nívea y trágica de hambrienta... [...] Se nota en sus ojos blandos un piélago, movable y fantasioso y el fragor que la consume y la ahila por momentos... Espera degustando la *menta* de sus esperanzas el día de las vendimias allá en el cielo... Viste con pobreza, pues es hija de unos mercaderes de los arrabales que la maltratan y la hacen ir con las banastas atestadas gritando su mercancía... [...] Todo en ella es infantil, impúber [...]. Sus facciones no tienen apenas relieve, sus ojos no se han

⁶⁶² Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez hablan del feminismo de Gómez de la Serna (además, unido sentimentalmente con la insigne feminista Carmen de Burgos, *Colombine*), perceptible en obras como *El Laberinto* (1910): “Hay un dolor universal, eufónico, el dolor de la mujer, la víctima que más ríe, la que más danza, la que más besa, la que hace los gestos más afrodisíacos y la que es más víctima cuando más se exagera su alegría” (cit. por Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, 1995: 77).

rasgado aún, su voz es tímida, escondida, musita solo, y su boca es aún nueva, niña, limpia de durezas y resabios (Gómez de la Serna, 1995: 194-195).

Con esta recreación de la belleza prerrafaelita, tan dispar en su pureza esencial de las evocaciones voluptuosas de la feminidad que ya venían realizando la poesía de Tablada o Villaespesa o las *Sonatas* de Valle-Inclán, Ramón confronta las predominantes figuraciones de la perversidad decadentista de Salomé. A la contestataria sexualidad de la “mujer de presa” (Ortega y Gasset, 2004: 481) decadentista, estetizada hasta el extremo de las versiones de Moreau, Huysmans o Casal, se prefiere ahora el (presentado no sin cierta ironía, en lo referente a “gritar la mercancía”) inocente desaliño de la casta *Beatriz*.

La suavidad y candidez de esta belleza inmaculada que representa Beatriz se opone al mito decadentista de Salomé, cuyas múltiples versiones demuestra conocer ampliamente Gómez de la Serna. Así, después de citar algunas obras paradigmáticas en lo que se refiere a las revueltas de la feminidad contra el orden establecido (*Salomé* de Wilde, *Madame Bovary* de Flaubert, *Afrodita* de Louÿs, *Mademoiselle de Maupin* de Gautier), se centra Gómez de la Serna en su obra en la figura bíblica y su significación decadente:

El olor acre, formidable, olor a sexo, de que está llena la escena, agría el delicado perfume de Beatriz... Y en el oído las frases cálidas, recias, pasionales de Salomé, queriendo como mujer y como amante a Yo’Kanaán (San Juan Bautista) no dejan oír el hilo que se devana sin ruido del llanto de Beatriz y la voz sutil, recia en otro sentido, que se aqueja toda, ante la cabeza que ha desgarrado *Salomé* y que ha manoseado también, antes, leonina y cruenta (Gómez de la Serna, 1995: 193).

Así, pese al rechazo al mito de Salomé, y la aparente oposición de la *mujer fatal* con la angelical Beatriz, esta acaba imbricándose con la figuración de Salomé. Ello se aprecia en esta anticipación de su relación con el Bautista, y sobre todo en la imbricación de Beatriz en el esquema mítico finisecular. En este sentido, Ramón producirá una suerte de “amplificación mítica”; en primer lugar, a través de unos personajes nuevos, desdibujados y ambiguos, continuando la ruptura con el realismo escénico a través del “personaje aguiñolado” (Palenque, 1992: 30) o “desencarnado”⁶⁶³, herencia del simbolismo (Abirached, 1994: 172-179); en segundo lugar, mediante una suerte de “continuación narrativa” o superposición de una nueva acción (Rodríguez Fonseca, 1997b: 84). De esta forma, sobre el motivo que tradicionalmente cerraba el episodio de la decapitación del

⁶⁶³ Resulta paradigmática la definición de Abirached del “personaje desencarnado”, frecuente en el teatro simbolista: “desencarnar al personaje significa para el escritor borrar todos sus lazos con las contingencias del mundo y enfrentarlo a fuerzas quintaesenciadas, en un especio desembarazado de historia. Tendremos entonces, por una parte, un alma liberada de todo lo que la individualiza y somete a los accidentes de la realidad” (1994: 175).

profeta (evocado en versiones como las de Flaubert y Miró), el recogimiento del cuerpo del Bautista por sus seguidores se amplía aquí la acción con los sucesos posteriores.

En esta continuación de acción mítica se abre la primera escena con los lamentos de los personajes, seguidores del difundo líder. No obstante, en el fondo de estas figuras aparentemente nuevas flotan las analogías con los personajes del mito, como se aprecia en el caso de Dor el ingenuo, una suerte de trasunto del Narraboth wildeano, que llega a sacrificarse por Salomé⁶⁶⁴: “¡Descalza! ¡Pobres pies! [...] Pero yo alfombraré su camino” (Gómez de la Serna, 1995: 202). Sin embargo, las analogías más profundas se encuentran en la propia Beatriz, que recibe la cabeza del Bautista en la escena segunda. En este punto se producirá un cambio sustantivo en la heroína, que pasará de la actitud penitencial anterior (“¡Hago voto ante el Señor, de cortarme los cabellos si te traen!”)⁶⁶⁵ (1995: 199) a la atracción irrefrenable por la cabeza del Yokanaán:

Beatriz, solemne, fantástica, soporta la cabeza de Yo’Kanaán. [...] La ilumina. [...] La cabeza del maestro, pesada y hermética, tiene la hermosura ruda, guerrera y varonil del árabe. Una hermosura que ha exaltado la muerte, dotándola de severidad de suscitaciones y de interés. Sigue siendo indómita. [...] Sus cejas enarcadas en alto, y su frente desplegada como queriendo ascender más allá de lo posible, en un gesto de volador, le dan un aspecto de visionario, que transparenta en el fondo un gesto candoroso de niño mayor

BEATRIZ: [...] *Llora como desgarrada por una herida tan amplia y mortal como la del ancho cuello del maestro* (1995: 202-203).

Se aprecia así en la extensa acotación el aura simbólica, cuasi totémica de la cabeza del decapitado, cuya fiereza amplificadas por las versiones finiseculares del mito (en Flaubert, Wilde, Castro o Villaespesa) se acompaña aquí de un inasible simbolismo. Uniéndose Gómez de la Serna a la tradición iconográfica que trataba la ascensión del profeta en sus ansias de infinito (como en Moreau o Valencia) (“queriendo ascender más allá de lo posible”), se amplía el motivo con la ambigüedad simbólica de la época (“aspecto de visionario”). Termina sin embargo la descripción del objeto por caer en la ironía, mezclando la valoración trascendente del santo con apelativos casi lúdicos (“volador”, “niño mayor”). Esta actitud distanciada en la representación mítica llegará al extremo con

⁶⁶⁴ Recuérdese cómo después de la seducción de Salomé a Narraboth para que abra esta la cisterna en la que se halla el Bautista (“lo harás por mí, Narraboz. [...] te miraré a través de los velos de muselina, te miraré, Narraboz, y tal vez te sonría”), el Joven Sirio acabará suicidándose al percibir el deseo de la princesa por el profeta (Wilde, 2013: 71 y 83).

⁶⁶⁵ Se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo el poderoso simbolismo erótico del cabello, tan productivo en la iconografía femenina del siglo XIX (Bornay, 2010: 16 y 77) y que a su manera revisa Ramón (Muñoz-Alonso López, 1995: 73). Entendiendo estas connotaciones del cabello femenino, la heroína de Gómez de la Serna adopta una actitud “autosacrificial”, en tanto que simbólicamente, produce una suerte de mutilación de su sexualidad (Rodríguez Fonseca, 1997b: 85-86).

el humorismo de la acotación de Beatriz, que llora desgarrada por una herida tan grande como la “del cuello del maestro”, o a través de las propias palabras de la heroína:

¿No será esto un simulacro? ¿No será una cabeza de barro que se le parece? Entiende alguien el misterio... ¿No es un simulacro? [...] Que hable, Señor, que vuelva a decirme todas las cosas alucinantes y seguras con que me abría el paraíso... ¡Señor! No sé si han cegado tus ojos o los míos... ¡Son los míos, los míos, porque él verá del otro lado la otra vida y yo no veo nada! [...] ¡Que me he llenado de ignorancia y ceguera! ¡Señor! (1995: 204).

De esta forma asume el teatro de Gómez de la Serna la modernidad de las tendencias simbolistas, que persiguieron el distanciamiento ahondando sobre la ruptura de la praxis realista a través de la duda ante lo indescifrable de las realidades escénicas⁶⁶⁶ (Palenque, 1992: 12-20; Abirached, 1994: 173-177; González Salvador, 2009: 65). Concretamente, Beatriz se lamenta ante la pérdida del Bautista en lo que respecta a la desaparición de un guía vital, el “visionario” (Gómez de la Serna, 1995: 203) que aportaría el conocimiento de lo real. Sin embargo, después de la muerte de los ídolos y las certezas (Picon Garfield y Schulman, 1984: 48-49), la realidad se percibe como fragmentaria o incompleta, hasta quedar el personaje en la ceguera absoluta. Se aprecia aquí una reescritura subversiva del hipotexto wildeano, en donde el eje de la mirada deseante que desemboca en la tragedia propiciada por *Salome* se revierte ahora en ceguera e incomunicación, heredados de las obras de Maeterlinck⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ En este sentido define el distanciamiento escénico Shklovski, “procedimiento que consiste en oscurecer la forma a fin de aumentar la dificultad y la duración de la percepción. [...] La finalidad de la imagen no es acercar a nuestra comprensión la significación que conlleva, sino crear una percepción particular del objeto, de crear su visión y no su reconocimiento” (cit. por Pavis, 1998: 141). Este procedimiento podría observarse en obras de Maeterlinck como *L'Oiseau bleu* (1909), donde el pájaro azul funciona como objeto simbólico, clave para el “conocimiento del gran secreto del mundo” (González Salvador, 2009: 65) En este punto, Palenque cifra el valor revolucionario de la propuesta escénica de Gómez de la Serna: “Con el propósito de ofrecer la verdad, la realidad, la obra literaria nueva debe ser forzada, llevada a su extremo, desrealizada, fragmentada y disuelta; solo así, según él, podrían ser transgredidas normas y convenciones sociales, y la nueva realidad saldría a flote” (Palenque, 1992: 17).

⁶⁶⁷ Como es sabido, la obra de Maeterlinck constituirá un modelo de excepción para los dramaturgos españoles de inicios del Novecientos. Así lo reconoce Gómez de la Serna en su retrato del belga, que llegaría a visitar Madrid poco antes de la fundación de *Prometeo*: “Los Teatros de Arte comenzaron a interpretar sus misterios, sus milagros, sus autos sacramentales civiles y cotidianos. El tríptico *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior* se volvía ritual del teatro de entonces y los aficionados comenzaron a animar aquellas obras en que las palabras intentaban decir más de lo que decían” (Gómez de la Serna, 1961: 474). En cuanto a los temas de la ceguera y la incomunicación serán centrales en obras de Maeterlinck como *L'Intruse* (1890) o *Les Aveugles* (1891), donde “El ciego más viejo” llega a afirmar: “Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos; vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las dos manos; los ojos saben más que las manos... [...] LA JOVEN CIEGA: Oigo caminar a lo lejos. PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO: ¡Yo solo oigo las hojas muertas! LA JOVEN CIEGA: ¡Yo oigo caminar muy lejos de nosotros! SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO: ¡Yo solo oigo el viento del norte!” (Maeterlinck, 2009: 121 y 132). Este sentido profundo de incapacidad de comprensión de los signos que rodean a unos personajes vacíos e impotentes ante la fatalidad será absorbido a su vez por el drama de Wilde, paradigma de la incomunicación entre Herodes, Herodías y su entorno: “HERODES: Te digo que sí, que hace viento... Y oigo en el aire algo así como un aleteo, como un aleteo de alas gigantescas. ¿No lo oyes? HERODÍAS: Yo no oigo nada. HERODES: Ahora

Acoge de esta forma el teatro de Gómez de la Serna la consecuencia extrema de la “desrealización” del personaje del teatro simbolista, que se distancia de sí mismo y se pregunta, como Beatriz, por el sentido de la vida ante la pérdida del Bautista. A nivel escénico, ello se traduce en los extensos parlamentos de la heroína, que se lamenta reiteradamente de su ceguera sin el profeta.

en estas obras, los personajes se desprenden de su materialidad y se convierten en símbolos de la naturaleza humana; de ahí que sus palabras no tengan en muchos casos una intención comunicativa sino poética, pues de lo que se trata es de comunicar -mediante recursos que trascienden lo dramático-la indefensión del hombre frente a los grandes problemas de la existencia o frente al misterio de la muerte (Cuesta Guadaño, 2017: 158).

En esta indagación por la propia existencia, Beatriz se vuelca en la contemplación de la cabeza decapitada de Yokanaán, que propicia con el transcurso de la obra una paulatina transformación del personaje. Así, ante la cabeza muerta y, en definitiva, la posesión del cuerpo del “otro”, el personaje comienza a preguntarse: “¿Cómo le amaría esa mujer?!” (Gómez de la Serna, 1995: 206). En este punto, cambia la actitud de Beatriz, sumando a su anterior misticismo un sensualismo inaudito (Palenque, 1992: 27):

BEATRIZ, *en voz baja a la neófita*: No ha expirado... Restan en su cabeza cosas infinitas... Estoy segura...Ábrele los ojos.

[...]

MARÍA, la neófita: Te has manchado de sangre...

BEATRIZ, *distinguiendo las huellas extrañas y elegíacas sobre la albura de su túnica, que las hace más rojas*: ¡Serán mi reliquia! (Gómez de la Serna, 1995: 207-208).

Así, el contacto con la cabeza decapitada transforma a Beatriz. Junto a su atracción por “las cosas infinitas” y la espiritualidad que representa el Bautista, la heroína se despierta también a la materia y al cuerpo, queriendo abrir los ojos del profeta decapitado, como después hará también la heroína de Goy de Silva (cerca asimismo al ámbito de *Prometeo*). Finalmente, Beatriz sale de su anterior estado de ceguera (“¿Que me he llenado de ignorancia y ceguera!” (1995: 204) para transformarse en Salomé, la mujer deseante cuyo cuerpo se expresa. En este sentido cabría interpretar las manchas de sangre que acaban cubriendo al personaje como nueva reescritura del motivo del desvelamiento o desfloración que ya se desarrollaba en versiones del mito de Salomé como la obra de Mallarmé o Wilde.

La escena tercera del drama de Gómez de la Serna se centrará en el ritual de despedida del Bautista. Sin embargo, la atmósfera ha cambiado sustancialmente con respecto al inicio, como informa simbólicamente la acotación: “*se nota que algo spectral*

tampoco lo oigo yo, pero lo he oído. Era el viento sin duda [...] HERODÍAS: Te repito que no pasa nada. Estás enfermo. Volvamos dentro” (Wilde, 2013: 90-91).

preside la ceremonia. Se nota el tránsito de algo indefinible” (1995: 215). Esta atmósfera de misterio típica del teatro simbolista eclosionará en el protagonismo escénico de Beatriz, que acaba fundiéndose plenamente con Salomé. Como en la versión mítica de Gómez Carrillo, el personaje resulta poseído por el mito:

Beatriz no ha rezado: ha permanecido absorta. Algo serpentino, azul y cambiante ha distraído sus pupilas. Silencio. [...]

BEATRIZ, *de pronto, incongruente, hablándose a sí misma, con una mirada de fiesta, con delirio: Yo quisiera tener la belleza de Salomé.*

[...]

Una belleza vistosa y audaz. Que atrajera... Con más pecho... Quisiera tener ajorcas de oro y dos discos de oro también por pendientes y una culebrilla de metal para encaperuzar un moño alto y atractivo. Daría carmín a mis labios, violeta en mis orejas y rosa a mis mejillas, y rasgaría con negrilla mis ojos... Al fin se fijaría en mí el Tetrarca Herodes, y al ver que me resistía me mandaría matar... Yo quisiera ser tan suntuosa como Salomé... (1995: 216).

Parece así seguirse la poética del silencio axial en Maeterlinck⁶⁶⁸ (González Salvador, 2009: 52). Lejos de una mera sugerencia, el lapidario “silencio” de la acotación informa de cómo la acción se desarrolla de forma invisible, en el interior del personaje, cuando algo “serpentino” cruza sus pupilas. Esta alusión a la tradicional figuración serpentina de Salomé que va inundando a Beatriz se explicita más adelante por el parlamento de la heroína, que declara su deseo de ser como la princesa hebrea, adquirir su cuerpo voluptuoso (“más pecho”, sugiere irónicamente), así como su tópico maquillaje y ricas vestimentas para sentirse deseada por Herodes. Se recrea así la imagen orientalista del mito de Salomé tan productiva en la tradición modernista (Casal, Valencia, Darío, Tablada, Hoyos y Vinent, Villaespesa) a la que también rinde tributo la obra de Gómez de la Serna. Sin embargo, ya declaraba en su prólogo el autor madrileño su voluntad de desviarse del arquetipo finisecular de la *mujer fatal*, la ejecutándola al final de la obra:

Reaparece rauda en el habitáculo de al lado. Lo ilumina. Se ve al leproso misérrimo y destruido, con los vestidos descosidos, la cabeza rapada y costrosa y la boca vendada, como todos los leprosos de Jerusalén. Beatriz abandona la lucerna y arrojada sobre él le besa en las úlceras negras y profundas y en las viruelas... Se ha roto... Todo es una exhalación... ¿Hibridez o excelsitud?... Excelsitud. Es una apoteosis y una reivindicación... Ha vuelto a ganar a Dios. Parece como si se hubiera hecho pedazos de un solo golpe su belleza liliál y exquisita... Ha sido el espectáculo de una mutilación... La misma sensación de otro descabezamiento como el de Yo’Kanaán... Porque perderá su parecido, corroída la delicadeza como impronunciada de su rostro, por la terrible lepra oriental y la viruela... El sacrificio es digno de ser el comienzo de los martirologios (Gómez de la Serna, 1995: 217).

⁶⁶⁸ Maeterlinck habla de su “acción silenciosa”: “no se concibe esta acción -en donde el lenguaje alcanza el ansiado grado cero de la palabra- sin relacionarla con unos personajes privados de locución y transformados ‘en sonámbulos un poco sordos arrancados constantemente de un penoso sueño’” (González Salvador, 2009: 52).

Así, ante el embate de Salomé y sus encantos, Beatriz responde con el sacrificio. De esta forma, llega a producirse el motivo del beso a la cabeza cortada, aunque de forma deformada: el beso no se ofrece a la cabeza muerta del Bautista como declaración de rebeldía sexual por parte de Salomé, sino que ahora Beatriz besa al leproso (un nuevo muerto) para infectarse, purificando así con la muerte el contagio de Salomé. Después de este clímax termina de abrirse el nardo que abría la obra: “¡Y acabó de abrirse en mi búcaro la última flor de nardo, vértice y campanil de la vara santa! (1995: 218). Se explicita así el símbolo floral que preside y cierra la obra al caer el telón: pasada la prueba de la tentación, a través de la floración del nardo (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 743), se indica haber germinado plenamente la humildad de la heroína, que queda finalmente encumbrada.

Teniendo en cuenta lo anterior, puede concebirse la *Beatriz* de Gómez de la Serna como una de las primeras propuestas de desmitificación de la figura de Salomé mediante la oposición de una contrafigura en positivo, la casta y humilde Beatriz, de origen prerrafaelita. Sin embargo, para que exista la subversión de mitemas (Martínez-Falero, 2013) que requiere la desmitificación o reconfiguración del contenido mítico (Gumbrecht, 1992), debe partirse de un material de origen que se desee subvertir. Así, Gómez de la Serna presenta los motivos tradicionales del mito decadentista (deseo sexual femenino, beso a la cabeza cortada) para transformarlos por medio de la acción dramática simbolista. Nuevamente se declaran los hipotextos de excelencia (Flaubert, Wilde), pero la productividad del mito no cesa de manifestarse. De hecho, el punto de partida resultará una amplificación narrativa posterior a la decapitación del profeta (cierre habitual de las anteriores versiones míticas). Sobre este motivo, Gómez de la Serna superpone una nueva heroína, que, a diferencia del personaje de Gómez Carrillo, vencerá sobre la seducción de la princesa bíblica, oponiendo una nueva (y no exenta de ironía) opción de libertad.

3.9.2. VICENTE HUIDOBRO Y RICARDO GÜIRALDES

La entrada en el siglo XX de la literatura hispanoamericana trajo aparejadas diversas renovaciones que determinarían nuevas transformaciones mitopoéticas. Con el tiempo, los escritores se distanciaban cada vez más del Modernismo, entendido ya como conjunto de tópicos y retoricismos fosilizados. Ante ello, el nuevo poeta (inscrito en la “tradición de la ruptura” que determina la literatura moderna) (Paz, 1998) expresó una vez más su distanciamiento irónico, con resultados paródicos cada vez más radicales. De hecho, uno de los primeros tributos ofrendados al mito bíblico de las poéticas que comenzaban a distanciarse de las tendencias anteriores se encuentra en la primera producción de Vicente Huidobro, anterior a su etapa creacionista. De esta forma, en 1913, el poeta chileno incluía en *Canciones en la noche* su particular variante del mito de Salomé en un soneto homónimo dedicado a Margarita Xirgu, figura paradigmática de “lo nuevo” (Rubio Jiménez, 2001: 77) en la escena española de inicios del XX. Merece destacarse este paratexto como elemento central del poema, que advertía, antes del primer verso, la naturaleza de transición del texto, ubicado entre la tradición finisecular (Xirgu había sido la primera actriz en encarnar a la Salomé de Wilde en España en 1910) [Fig. 35] y el teatro posterior al Modernismo (la actriz catalana encabezaría los repartos de varias obras de Valle-Inclán y García Lorca⁶⁶⁹).

En este año de 1913, el joven Huidobro daba los primeros pasos de su trayectoria poética, todavía en la órbita cercana al Modernismo, como prueba su edición de la revista *Azul*. Al año siguiente aparecería *Non Serviam*, su conocido manifiesto creacionista en contra de la mimesis, así como *Pagodas ocultas* (1914), uno de los antecedentes de *Altazor*. En semejante estadio intermedio entre tradición e innovación se situaba una nueva variante del mito de Salomé. No obstante, Huidobro se inscribía aquí directamente a la tradición decadentista por medio de citas de la obra de Wilde. A través de este procedimiento intertextual se construía la primera estrofa, recogiendo la resonancia bíblica de los diálogos cruzados entre Salomé, Yokanaán y Herodes. En relación con los dos primeros, acogía el poema las respectivas exclamaciones de deseo y rechazo, junto

⁶⁶⁹ El papel de Salomé representará uno de los primeros hitos en la carrera de Margarita Xirgu, que habría de enfrentarse con esta obra al escándalo público barcelonés, hasta el punto de tener que desplazar las representaciones de la obra de Wilde en febrero de 1910 del Teatro Principal al Teatro Nou del Paralelo (Molins, 1995: 54; Rodrigo, 2005: 57). Es sabido cómo Xirgu encarnó la llegada a España de la innovación teatral, haciendo compaginar el teatro comercial de Benavente y los Hermanos Álvarez Quintero con el de Valle-Inclán y García Lorca. Precisamente Xirgu se encargará de estrenar *Mariana Pineda* (Teatro Goya de Barcelona, 1927), *Yerma* (Teatro Español de Madrid, 1934) y *Doña Rosita la soltera* (Teatro Principal de Barcelona, 1935) (Rodrigo, 2005: 261-268).

con los augurios notados por Herodes: “Y tiembla y arde y vibra la voz sensualizada/ de Salomé: -Quiero besar tu boca, Joanán. / -¡Quita, ¡hija de Sodoma! ... La luna está encarnada.../ y las estrellas sobre la tierra lloverán” (2003: 207)⁶⁷⁰. Posteriormente se introducía la resignificación mítica, amplificando las connotaciones de esta “sensualizada” Salomé. Frente a la escueta acotación wildeana (Wilde, 2013: 117) que informa sobre la danza de los siete velos, Huidobro describe las implicaciones de la danza, cuya perversidad se anunciaba desde Huysmans hasta Valencia y Villaespesa. En esta tradición modernista se sitúa también el chileno, tanto a nivel temático como formal, asumiendo asimismo el soneto en alejandrinos: “Va su triunfo girando en la danza de los velos / y canta una victoria cada uno de sus pasos. / Una danza que es frotación de terciopelos, / reptilesca, felina, con suavidad de raso” (Huidobro, 2003: 207). Absorbiendo el prototípico imaginario decadentista, se animaliza de nuevo a Salomé (“reptilesca”, “felina”), aludiéndose al triunfo del instinto perverso que emana después del desvelamiento.

La tercera estrofa del poema de Huidobro recogerá nuevamente el diálogo entre los personajes míticos, desarrollando en esta ocasión los motivos posteriores a la danza: Salomé a pide la cabeza del Bautista a Herodes, que se resiste a concederla pero que finalmente accede, obligado por su promesa.

Herodes premiará la danza. Y su fiebre grita:
-¡la cabeza de Joanán, -No..., Salomé maldita.
Exige, lucha... -Sea ¡Al fin su triunfo toca!

Qué importa morir bajo el escudo que la aplasta
si en los sangrientos labios de Johanán engasta
espasmódicamente, el rubí de su boca.
(Huidobro, 2003: 207).

A través del motivo de la muerte de Salomé aplastada por los escudos de los soldados (no presente en ninguna otra versión del mito aparte de la tragedia de Wilde) puede verse la dependencia del poema con respecto al hipotexto wildeano. Pese a los amagos vanguardistas que se aproximaban, terminaba sin embargo Huidobro con un homenaje al mito decadentista, en el que se apreciaba solo con una alteración estructural de motivos en el esquema mítico: frente al final de Salomé con que terminaba el esquema narrativo

⁶⁷⁰ Como se aprecia con la confrontación del texto wildeano, el procedimiento intertextual empleado por Huidobro resulta la cita directa, extrayendo el chileno directamente sus versos del drama: “SALOMÉ: [...] Déjame besar tu boca. YOKANAÁN: ¡Jamás! ¡Hija de Sodoma! ¡Jamás! [...] HERODES: ¡Qué rara está esta noche la luna! [...] También está desnuda. [...] LA VOZ DE YOKANAÁN: Este día el sol se volverá negro como un saco de crines, y la luna se volverá como sangre, y las estrellas del cielo caerán como caen los higos verdes de una higuera [...]” (Wilde, 2013: 81, 87 y 105).

del mito, con el ajusticiamiento de la *mujer fatal* (muerte por aplastamiento en Wilde, decapitación en Darío, Carrere y Vargas Vila), el poeta chileno terminaba su poema con el motivo del beso a la cabeza decapitada. Se continuaba así la línea del triunfo de la feminidad perversa desarrollada en versiones como las de Gómez Carrillo, Turcios o Villaespesa, que continuarían reescribiéndose próximamente

La tradición mítica continuada por Huidobro conocería reescrituras más radicales en los próximos años. Este propósito se aprecia en la inclasificable “Salomé” que Ricardo Güiraldes incluía en *El cencerro de cristal* (1915). En esta ocasión, se avanzaba de forma manifiesta en una propuesta desmitificadora, cuyos orígenes míticos se remontaban nada menos que a los componentes paródicos ya analizados de la obra de Heine:

lloró, enloqueció y murió
loca de amor. (¡Ah, locura
de amor! ¡Vaya pleonasma!
¡Si ya el amor es locura!).

Cada noche resucita
y la sangrienta cabeza
ha de llevar en la mano,
pero con un loco capricho

la lanza a veces en el aire
riendo como una niña
y con destreza la coge,
como jugando al balón
(Heine, 2011: 161).

De esta forma iniciaba el poeta alemán la senda de distanciamiento mítico en *Atta Troll* (1843). Se ampliaba aquí la perspectiva poética de una romántica Salomé errante y loca de amor hacia la evolución irónica de una heroína que, enloquecida, jugaba con la cabeza cortada de su amado como si de un balón se tratara. Se producía aquí una provocadora “reescritura por subversión” de motivos de la tradición mítica (Martínez-Falero, 2013: 492): frente al martirio de la danzarina al profeta subrayado en el arte durante varios siglos, se prestigiaba ahora el aspecto lúdico y desacralizado. Lo propio ocurría décadas después en la obra de Laforgue, donde aparecía una nueva elevación lúdica de la cabeza del Bautista:

La reliquia fosforescente describió una aceptable parábola. Pero la desdichada aprendiz de astrónomo había calculado muy mal, pero que muy mal, la distancia. Y fue a tropezar con el pretil, exhalando un grito, al fin humano, y rodó de roca en roca para ir a agonizar en una pintoresca oquedad bañada por el agua, [...] y el cráneo abollado, [...] en muy mal estado, vaya, y agonizando durante toda una hora (Laforgue, 1994: 168).

Como ya se analizó en apartados anteriores⁶⁷¹, primaba aquí la experimentación estética por encima de cualquier contenido moralizante, lejos todavía de reescrituras trascendentes como la de Valencia. Sin embargo, ya la heroína de Heine sufría años después de *Atta Troll* y poco antes de Laforgue, una nueva descontextualización, extraída del espacio legendario de la caza salvaje de espectros⁶⁷² e injertada en el Bal Mabille parisino. Este nuevo escenario reconfigura una nueva e intrascendente Salomé (vaciada de la tradicional condena por su crimen que venía de la patrística), que se contoneaba al son del cancan y la polca. De esta forma producía Heine su temprana desmitificación de la figura bíblica, asumiendo al completo los procesos mitopoéticos ya analizados, y en definitiva, una “desvalorización” y subversión de los mitemas del mito (Pimentel, 1996: 47; Martínez-Falero, 2013: 490) en base a procedimientos paródicos y distanciadores (Dottin-Orsini, 1989: 19-27; Pimentel, 1996: 46). De esta forma inicia Heine una tradición que culmina en las *Moralités légendaires* (1886) de Jules Laforgue, hipotexto fundamental para la “Salomé” de Güiraldes.

La dependencia entre la obra del argentino y el francés, aun resultando confesada directamente por el propio Güiraldes (1985: 30) se manifiesta especialmente fértil en lo que compete al diálogo intertextual. Así, además de la evidente cercanía temática, ambos textos parten de semejantes presupuestos desmitificadores (Sánchez Martínez, 2018a), incardinados a su vez en el ambiente de la profunda crisis del lenguaje (Picon Garfield y Schulman, 1984: 65-71)⁶⁷³ en la que se inscribe la poética de Güiraldes, en el momento de transición entre las tendencias finiseculares y vanguardistas (1984: 114).

Quiero que mis cantos [...] vivan por sí mismos y hallen en la capacidad de bastarse, el orgullo de su existencia independiente. Quiero que mis cantos sean libres de leyes, como los hombres que llevan en sí su propio honor. Quiero que mis cantos al cantar a la libertad, sean libres; al cantar el coraje, tengan entereza; al cantar la audacia sean audaces y al cantar la fuerza sean fuertes. [...] En *El cencerro* me he llevado las cosas por delante, dando prioridad a lo que es vital, sobre lo que es académico. No he tenido miedo de lo grotesco. Me he reído, sobre todo de mí mismo, y a fe que me ha hecho bien (en Ghiano, 1966: 27 y 61).

De esta forma cifraba el propio Güiraldes su propuesta de salida a la mencionada crisis del lenguaje (existencial y artística, en definitiva) (Hofmannsthal, 2008: 16-22). A diferencia de la postura de Hofmannsthal y su renuncia a la escritura (su actividad creativa se reducirá en los últimos años a la composición de libretos de ópera), el argentino optó por abrazar la inestabilidad de la literatura moderna. Partiendo de la conciencia de duda

⁶⁷¹ V. §2.2.3.5.

⁶⁷² V. notas 75 y 90.

⁶⁷³ V. nota 294.

de las formas tradicionales (Picon Garfield y Schulman, 1984: 70), preferirá transformar lo establecido, renunciar a reglas y cánones, creyendo en la libertad de la literatura⁶⁷⁴. En este sentido, los elementos distanciadores (entre ellos, lo grotesco, el humor, la ironía o la parodia), funcionan al servicio de la puesta en duda de todo academicismo, como “expresión desacralizadora” del lenguaje tradicional⁶⁷⁵ (1984: 116), en busca de lo nuevo.

El afán de renovación que traspasará la obra de Güiraldes se muestra en su versión del mito de Salomé desde el inicio de su texto. Así se aprecia en las declaraciones directas del narrador, distanciado abiertamente de lo narrado: “Oriente y antiguo. Poderosos trampolines de ensueño. [...] tal vez por estas razones, no sea mi Salomé ni oriental ni antigua” (Güiraldes, 1984: 75). Se marcan distancias así con una tradición orientalista de medio siglo, que se afianzaba con Flaubert y evolucionaba a la manera simbolista y decadentista a través de las obras de Moreau, Huysmans o Wilde para llegar finalmente al Modernismo hispánico y a figuras como Casal, Valencia o Villaespesa. Nuevamente, en esta ocasión, la distancia con la que el narrador se expresaba se aprecia recubierta de ironía, funcionando como ya ocurría en Laforgue, como “distanciador irónico del relato” (Rodríguez López-Vázquez, 1993: 95). Sin embargo, pese a sus prevenciones sobre el orientalismo, esta entidad narrativa asumía toda la tradición mítica, aunque se presentara desde una perspectiva paródica:

Si canto, llenas mi boca
Mi alma está loca,
Luna, luna
Luuuuuuuuuuuuuna.

SALOMÉ.

Fechado: (noche pálida-- post-banquete)

(Güiraldes, 1985: 75).

Ofrece ya el comienzo de la pieza de Güiraldes suficientes elementos que advierten del diálogo de varios textos en su interior. Así, en el marco del parlamento burlesco de la Salomé de Laforgue (1994: 162-163), el escritor argentino introduce novedades, como la asimilación de la luna a la princesa histórica de Wilde (“Mi alma está loca, / Luna,

⁶⁷⁴ Semejante declaración de libertad creadora profesaba Güiraldes en “Viaje”: “Asimilar horizontes. ¿Qué importa si el mundo es plano o redondo? / Imaginarse como disgregado en la atmósfera, que lo abraza todo. Crear visiones de lugares venideros y saber que siempre serán lejanos, inalcanzables como todo ideal. Huir de lo viejo. [...] Tener el alma de proa” (1985: 53).

⁶⁷⁵ Además de los mecanismos intertextuales mencionados (parodia, pastiche), Güiraldes pone en duda las formas tradicionales desde el mismo plano léxico, como ya hiciera Laforgue (v. §2.2.3.5): “había desterrado en absoluto las palabras empuetecidas por el bajo uso tales como: suave, tierno, melancolía... Eran para mí palabras manoseadas como nalgas y me encabritaba contra su atracción” (cit. por Picon Garfield y Schulman, 1984: 117).

luna”)⁶⁷⁶ para terminar finalmente en elementos paródicos, como la “onomatopeya lunar” final del parlamento o el registro espaciotemporal burlesco de su realización, en una noche pálida “pos-banquete” de Herodes. Se aprecia así el diálogo entre “texto parodiante y un texto parodiado”, y su estratificación en “dos niveles que están separados por una distancia crítica teñida de *ironía*” (Pavis, 1998: 328). En esta ocasión, Güiraldes hace dialogar en su texto las variantes míticas de Laforgue y Wilde para introducir a continuación, desde la distancia irónica y burlesca una “desviación” (Genette, 1989: 28) o “deformación lúdica” (Genette, 1989: 28 y 37) cuyo resultado persigue imitar y desfigurar (Booth, 1989: 168) la tradición mítica.

Después del paródico parlamento de Salomé con que Güiraldes abre su texto continúa la descripción irónica del espacio, evocando y negando simultáneamente el exotismo rechazado:

Un trono.

Púrpura y oropeles.

Niágaras de seda.

Desnudeces opacas, a hacer tambalear pilastras. Las pilastras, sin embargo, no tambalean y la cornisa no tiene por qué temer un golpe. Con lo cual, queda asegurada la existencia de Antipas, por el momento muy echado, hacia adelante, en su trono, sonriendo a... a lo que toda su corte contempla, con aplauso en el semblante (Güiraldes, 1985: 75).

En esta descripción espacial se llega al efecto paródico a través de la confrontación de diversos estilos: desde las telegráficas frases iniciales, pasando por la humorística metáfora (“niágaras de seda”, por *cascadas de seda) hasta llegar al ornato icónico que se desarticula por efecto del humor y la ironía (conseguida además por las constantes vacilaciones del narrador, como se expresa en la utilización de los puntos suspensivos): la desnudez de las pilastras y su belleza no resulta suficiente como para hacer caer la estructura y sepultar al Tetrarca. Este contradictorio “enfrentamiento de diferentes lenguajes y estilos” (Bajtín, 1989: 441-442) se apreciaba ya desde el mismo título de la compilación (*El cencerro de cristal*), a través del dialogismo intertextual (un término rural de origen onomatopéyico acompañado de una imagen de la poesía culta). Ejemplos de este procedimiento los ofrece también Herodes en su ridículo rezo, extasiado ante Salomé:

Véngame el tu reino, oh Salomé, pequeña que estás en mi carne, la locura mía

de cada día,

dámela hoy y sufre mis caricias, como yo sufro tus caprichos (Güiraldes, 1985: 75).

⁶⁷⁶ Nótese aquí la presencia del ya citado hipotexto wildeano: “¿Verdad que la luna tiene un aspecto muy extraño? Se diría una mujer histérica, una mujer histérica que va buscando amantes por todas partes” (Wilde, 2013: 87).

Nuevamente de vuelta a las fuentes evangélicas (Mateo 6, 9-13 y Lucas 11, 1-4), Güiraldes introduce una parodia de la oración cristiana del Padre nuestro, a través de la sustitución de determinados elementos de la oración por otros nuevos: “Véngame el tu reino (*venga a nosotros tu reino*) [oh, Salomé], pequeña (*padre nuestro*) que estás en mi carne (*que estás en los cielos*), la locura mía / de cada día (*el pan nuestro de cada día*) dámela hoy (*danos hoy*) y sufre mis caricias, como yo sufro tus caprichos (*perdona nuestras ofensas, como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden*). Encontramos en esta simbiosis de lenguajes y sustitución paródica de elementos litúrgicos por conceptos profanadores del dogma cristiano una asimilación con concepciones del amor sexual o profano (“véngame [...] tu reino [...] en mi carne [...] y sufre mis caricias”).

Junto a estas innovaciones discursivas, fundamento de la reescritura paródica, Güiraldes acude a los principales motivos del esquema mítico tradicional en cuyo desarrollo se adivinan las imágenes wildeanas. Así se aprecia en la recreación del motivo de la petición del baile de Salomé por parte de Herodes:

Salomé cae bajo la calcárea estela del astro noctámbulo. Es una gasa, una nube, pero detiene su gambeteo y recupera su consistencia de virgen láctea.

ANTIPAS-... hostia de mi amor, lunática blanca, historia de astro!... déjame el borrón de tus axilas de incienso, dame el orbe de tus caderas, lentas y extrañamente pálidas (Güiraldes, 1985: 75).

Como en Laforgue, se consigue el distanciamiento del episodio evocado mediante la fusión de registros y la mezcla de léxico de especialidad, uniendo ahora ámbitos como la religión, la medicina o la astrología (“calcárea”, “astro”, “hostia”, “histeria”) con aparentes coloquialismos (“gambeteo”⁶⁷⁷) y otras construcciones pedantescas, paródicas en el recuerdo de estilos pasados que resultan huecos (“astro noctámbulo”)⁶⁷⁸. Este conglomerado de imágenes de orígenes contrapuestos llega a la parodia por medio del absurdo y lo grotesco. En este sentido, se llega a producir la “reescritura por subversión

⁶⁷⁷ Aunque el *Diccionario de la Lengua española* recoge el término *gambeta*, “movimiento especial que se hace con las piernas jugándolas y cruzándolas con aire”, como específico del campo de la danza, recoge también su uso en regiones de Argentina, Bolivia y Uruguay como coloquialismo de ‘evasiva’. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/gambeta?m=form> [Fecha de consulta: 27/05/2020]. Con ambos sentidos podría jugar aquí Güiraldes, tanto el de un movimiento concreto en la sugerida danza de Salomé, como el del uso coloquial (y paródico) de las evasivas de la princesa a los requiebros de Herodes.

⁶⁷⁸ Este procedimiento de mezcla de registros y niveles léxicos resulta frecuente en Laforgue. Por este procedimiento, analizado brevemente en §2.2.3.5, llegaba al empleo de un léxico sincrético y burlesco, con ecos científico-ocultistas, que rechazaban el tradicional orientalismo parnasiano: “Salomé no se hablaba con esos vulgares rubés de primera, segunda magnitud, etc. Hasta la decimoquinta magnitud los astros no eran de su mundo. Además solo le apasionaban las nebulosas en formación, nada de nebulosas completas, con sus discos planetiformes, solo las amorfas, las perforadas, con sus tentáculos. Y el bueno de Orión, esa empanada gaseosa de enfermizos destellos, seguía siendo el florón favorito de su luminosa corona intermitente” (Laforgue, 1994: 166-167).

de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492) cuando la descontextualización no concluye en meras desviaciones formales del texto parodiado, sino que el texto parodiante arroja transformaciones en la significación de motivos. Este es el caso de la imagen con la que termina Herodes la evocación de Salomé; junto a las prototípicas imágenes lunares y de blancura (“lunática blanca, histeria de astro”) se desliza el paródico motivo de las “axilas de incienso”. Así, frente a la pureza de la heroína mallarmeana y su repudio de los perfumes⁶⁷⁹, Güiraldes introduce la socarrona imagen de las “axilas de incienso”, que invita a pensar en un olor más intenso que el de los pebeteros a los que aludían las figuraciones orientalistas de Casal, Valencia y Villaespesa.

Además de la mencionada alusión a la danza, el texto de Güiraldes presenta otras formas de desarrollo de este motivo del mito, aunque igualmente enfocado desde la perspectiva distanciada de la narración. Así, frente a las estilizadas evocaciones de la tradición mítica, partiendo de Huysmans hasta llegar a la práctica totalidad de variantes míticas hispánicas seducidas por la línea parnasiana y decadentista (Casal, Valencia, Gómez Carrillo, Lugones, Villaespesa, Turcios, Carrere, López o Vargas Vila), Güiraldes presenta la danza de la princesa desde el más aséptico distanciamiento: “Salomé se abandona al baile, pasivamente” (1985: 76). De esta forma, el motivo del baile queda vaciado así de su significado tradicional, tanto mítico-estructural como simbólico. De esta forma, Salomé no resulta ya una seductora poderosa; “con voz cortante y de desagradable altisonancia”, lejos de los anteriores retratos esteticistas, vaciada de cualquier resto de subjetivismo romántico, la joven pide la cabeza del Bautista de forma rutinaria y, al ver que se la pueden negar, llora y se golpea de forma ridícula.

Con el avance de su breve texto, Güiraldes no deja de producir nuevas reescrituras de calado en la estructura del esquema mítico. Así, frente al prototípico beso necrófilo de la perversa Salomé wildeana, síntesis de la unión de Eros y Tánatos decadentista, se produce aquí una nueva subversión motivica: “Salomé se precipita, la alza en peso y la apoya sobre su boca como un cántaro” (1985: 76). Se presenta así el motivo del beso a la cabeza de forma subvertida, “desemantizado”, desnudo del malditismo finisecular y transplantado a un escenario de ambigüedad burlesca. En este punto resultan claras las

⁶⁷⁹ En este caso, la variante mítica alterada por la parodia sería la ya citada escena de la “Scène” de *Hérodiade*: “Laisse là ces parfums ! Ne sais-tu / Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente / Leur ivresse noyer ma tête languissante ? / Je veux que me cheveux qui ne sont pas des fleurs / À répandre l’oubli des humaines douleurs, / Mais de l’or, à jamais vierge des aromates, / Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates, / Observent la froideur stérile du métal [...]” (Mallarmé, 2006 : 42-44).

relaciones intertextuales con la obra de Heine y Laforgue, sus antecesores en la desmitificación de Salomé, de los que recoge el motivo de la elevación del Bautista:

Pero, ¡oh magia! La cabeza, con repentina decisión, asciende al cielo, con Salomé aferrada a su barba. El pelo del profeta marca un rastro nebuloso, y Salomé, cuyos deditos se entumescen, deja resbalar a su presa, que en trazo instantáneo desaparece.

La pálida princesa, así abandonada por espacios siderales, es sorbida por la luna, su domicilio lógico (1985: 76).

Construye así Güiraldes su parodia del motivo de la elevación de la cabeza del profeta; remontándose a los hipotextos de Heine y Laforgue. Vaciado completamente de cualquier atisbo de religiosidad ritual, se reescriben en Güiraldes el motivo de la ascensión del santo insinuada en *L'Apparition* de Moreau [Fig. 11] y explicitada en la versión de Valencia. Sin embargo, la actitud crítica del argentino resulta radical, llegando a reescribir incluso el hipotexto base de Laforgue; frente a la ambigüedad del francés (“así pasó a mejor vida Salomé, al menos la de las Islas Esotéricas”) (1994: 168), la Salomé de Güiraldes resulta arrastrada al espacio durante el lanzamiento de la cabeza, flotando por el cielo hasta su reintegración con la luna. Recala así en un plano literal el simbolismo lunar del mito axial en los textos de Mallarmé y Wilde.

A la vista de los resultados de nuestro análisis, la constatación de los elementos paródicos arroja una primera conclusión evidente: el reconocimiento e inscripción de lo paródico en una “continuidad literaria histórica”. Sin esa base no podría producirse la posterior “refuncionalización” de elementos, que hace de la parodia, paradójicamente, desde la alteración de textos precedentes, un “principio constructivo” nuclear en literatura (Hutcheon, 2000: 35-36). En el caso concreto de la obra de Güiraldes y su diálogo con la tradición mítica, se produce una parodia en segundo grado. Así se extrae del complejo diálogo establecido entre hipotextos e hipertexto:

$$T_0_1 \text{ (Heine)} / T_0_2 \text{ (Flaubert)} \leftarrow T_1 \text{ (Laforgue)} \leftarrow T_2 \text{ (Güiraldes)}$$

Recoge así la obra del argentino (T2) los ecos de un hipotexto inmediato, representado por la “Salomé” de las *Moralités* de Laforgue (T1), que a su vez se declaraba parodia de la “Hérodiade” de Flaubert (T0₂) al tiempo que reescribía motivos de la versión de Heine (T0₁). En última instancia, este diálogo intertextual arroja variados resultados; a partir de diversos procedimientos paródicos (humor, ironía, descontextualización, sustitución y reinterpretación de motivos), la obra de Güiraldes asume las consecuencias últimas de todo procedimiento paródico en literatura: la recreación y transgresión (formal e ideológica) de textos anteriores para la creación de nuevos significados (Hutcheon, 2000:

69). Finalmente, el autor argentino acababa rompiendo con una tradición mítica que castigaba a Salomé por sus *desvíos* y glorificaba al Bautista por vencer la tentación de la *mujer fatal*. Frente a las tradicionales representaciones modernistas de tópicos fosilizados, La estética de *El cencerro de cristal* quiso dar un paso más en la vía de la “deshumanización del arte” a través de su visión desintegradora de los temas (Ghiano, 1966: 64-65). De esta forma, en el fondo de las declaraciones de Güiraldes sobre la supuesta intrascendencia de esta primera parte de su producción⁶⁸⁰, se oculta una renovadora actitud desmitificadora de la figura de Salomé, otra propuesta de modernidad y juego frente a la crisis del lenguaje de partida.

3.9.3. ANTONIO DE HOYOS Y VINENT Y RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

En la España de las primeras décadas del siglo XX, después de los ejemplos tardíos de Villaespesa, Goy de Silva y Carrere, de forma prácticamente coetánea a las vanguardias aparecen todavía autores próximos a las corrientes finiseculares. Este resulta el caso de Antonio de Hoyos y Vinent, formado en las tendencias más extremadas del decadentismo⁶⁸¹ (Cruz Casado, 1987; Alfonso García, 1998; Comellas Aguirrezábal, 2001; Villena, 2003; Sáez Martínez, 2012). Así se aprecia en obras como *El Monstruo* (1915), que traspasaba a la obra literaria una forma de vida disidente que, como en el caso de otros dandis de la talla de Wilde o Montesquiou, resultaba “en sí misma, una obra de

⁶⁸⁰ En este sentido de duda constante con respecto a las formas tradicionales, declaraba Güiraldes en *El cencerro de cristal* una proclama estética en contra de cualquier concepto de *utilidad*: “No busquéis aquí, verdad, razón o deducción alguna. / A otros la enseñanza. A esas enormes cabezas cuadradas, pensantes y rumipensantes que hacen de la verde yerba campera un bolo alimenticio. / [...] No tengo aptitudes de máquina para transformar bellezas en utilidades, y si algo hay de verdad en mis escritos, culpa mía no es. / El prisma recibe luz e, inconsciente, rompe transparencia en siete colores” (1985: 67).

⁶⁸¹ Sobre el estilo de Hoyos y Vinent comentará Sáinz de Robles: “Hoyos y Vinent es un caso aparte en la novela española. En sus obras hay bien poco de tradición. No el estilo. Ni el vocabulario. Ni la construcción. Ni los temas. [...] En Hoyos y Vinent huelen a extranjero (Lorrain, Rachilde, Sade): el afeminamiento canallesco, las perturbaciones y aberraciones del acabamiento del hombre, el humor negro acidísimo, la inmoralidad refinada y distorsionada, las obsesiones por un extraño y heterodoxo misticismo, los adentros y los desagües de las aberraciones, la frivolidad irritante y obscena. [...] Estimo que no puede ser calificado como novelista excepcional; pero poseyó innegables condiciones para el género que merecen respeto y estudio. Su máximo valor, para mí, es haber sido el novelista iniciador en España de ese *tremendismo espeluznante* que después de 1939 creyeron haber descubierto y cultivado con éxito unos cuantos narradores de vía muy estrecha y cultivo muy raquítrico” (1975: 193-194). Uno de los acercamientos más fieles a la figura del marqués de Vinent aparece en la entrevista en una entrevista de El Caballero Audaz en 1917, donde comienza describiendo su biblioteca de “decadencia literaria” y de ornamentos orientalistas para recoger las sugerentes declaraciones del autor sobre su poética: “el pecado y la noche [...] es el *leitmotif* [sic] de casi todos mis libros. [...] Hay, sin embargo, tres cosas que en literatura me han apasionado infinitamente: el misterio, la lujuria y el misticismo; no el misticismo estúpido del vulgo, sino uno más hondo y cruel” (Caballero audaz, 1917: 143). Sobre semejante poética ahondará Cansinos Assens, que describe la segunda época de Hoyos, adscrita inextricablemente con el decadentismo francés, como “largo cortejo de obscenidades y teratologías” (1919b: 230).

arte” (Villena, 2003: 117-118). Interesa notar ahora, sin embargo, cómo el carácter multiforme y en transformación de la obra del madrileño nutrió la manifiesta evolución en el tratamiento del mito de Salomé en la literatura española. En su primera etapa, Hoyos y Vinent retomaba la arquetípica figuración femenina de belleza maldita (Alfonso García, 1998: 232-245), al que se adscribía la princesa hebrea descrita en *Los emigrantes* (1908):

En el centro de la cabalgata venía la hija de Herodías. Sus cabellos eran dorados como rayos de sol, y sus labios rojos como corales. En sus pupilas verdes había el misterio atrayente de las cábala. Sus senos, erguidos como colinas de Sión, desaparecían bajo el venoso fulgor de las esmeraldas y el suave nacarado de las perlas; sus caderas, redondas como costados de ánfora, sostenían el ceñidor de diamantes y ópalos que, cerrado por un gran joyel de crisopacios, mantenía el velo tejido con raras flores; y en su cabeza lucía, como zodíaco de luz, la tiara diamantina. Y Salomé danzó ante mí, y ante mí ha rituado sus lascivias perversas meciéndose como un gran nardo indiano que matase en un sueño de voluptuosidad. Sus ojos lucían, y sus labios entreabiertos eran ofertores. Sus senos temblaban como palomas asustadas. Su talle se cimbreaba como palmera del Líbano [...] (Hoyos y Vinent, 1908: 19-20).

Remontándose al siglo XIX, Hoyos y Vinent realizaba su retrato de Salomé acudiendo a su tradicional figuración como *mujer fatal* atrayente (Bornay, 2016: 113-116), simbiosis compleja del estudiado imaginario parnasiano, prerrafaelita y decadentista: cabellos rubios (que pocos años después reproducirá Carrere), labios rojos, ojos verdes y cuerpo enjoyado, adornando aún más la heroína esteticista de Moreau y Casal. Retomando también la estela simbolista, Hoyos y Vinent no dejaba de reescribir la figura dentro de los lineamientos decadentistas, apartándose un tanto del hieratismo casaliano. Como en Huysmans, se rendían honores nuevamente a la “Belleza maldita” a la “Bestia monstruosa” (Huysmans, 2012: 179) que realizaba en Hoyos rituales de “lascivias perversas” en un “sueño de voluptuosidad” de vampira de “labios ofertores”. El punto de partida resultaba sin embargo el origen de la mitificación moderna, la obra de Heine, de la que extraía el motivo de la cabalgata donde galopaba errante la hachicera Salomé.

Semejante figuración de la arquetípica belleza fatal decadentista continuará en obras posteriores de Hoyos y Vinent, como *El Monstruo* (1915), paradigma de la novela decadentista española y ejemplo de la asimilación de modelos de *décadence* como *Le Jardin des supplices* (1899) de Octave Mirbeau (Comellas Aguirrezábal, 2001: 71). En esta obra, el mito decadentista de Salomé cristalizaba en el personaje de Helena Fiorenzo:

La vida que faltaba en su obra surgió como por ensalmo; una ola de pasión, de vehemencia, de vesania, agitóla locamente. [...] fue Salomé, *peor que las perras y las rameras* que salen a los caminos; [...] como la hija de Herodías, danzó ante la cabeza del Bautista, [...] como las emperatrices remotas, fue cruel y atrabiliaria, y sanguinaria y lúbrica, y desfalleció ante la sangre y salió en las tinieblas de la noche a prostituirse a los mercenarios. Y monstruosa y divina, proterva y admirable, hizo palpar el alma de las multitudes, y todos se inclinaron vencidos a su arte maravilloso (Hoyos y Vinent, 2009: 55-56).

Se produce aquí una suerte de ampliación de la belleza maldita propugnada por Huysmans en su éfrasis de la Salomé de Moreau. Lejos de la pureza esencial de la heroína de Mallarmé, retoma Hoyos y Vinent la imagen de la danzarina de *À Rebours*, “la imagen personificada de Babilonia, con la regia Prostituta del Apocalipsis, ataviada y engalanada, como ella, con alhajas y púrpura; [...] hacia las seductoras vilezas de la más abyecta depravación” (Huysmans, 2012: 179). En la particular unión de la delectación por el mal del decadentismo (Litvak, 1979: 86) y la evocación de los “vicios” de la feminidad heredados del Naturalismo, construye Hoyos y Vinent a través de los eclécticos moldes de la novela erótica modernista (García Lara, 1986; Comellas Aguirrezábal, 2001: 49-50) una nueva reescritura del mito de Salomé: la enseña del ideal decadentista (“monstruosa y divina”), pero también un ejemplo del vicio censurado por el Naturalismo, la prostituta⁶⁸², las “perras y las rameras que salen a los caminos” (Hoyos y Vinent, 2009: 55-56). Identificada Helena Fiorenzio con la figuración *fatal* de Salomé, llegan a sugerirse los motivos tradicionales del esquema mítico, como la danza de seducción y finalmente el castigo a la mujer perversa. Así, a pesar de que *El Monstruo* no recrea la decapitación femenina (como Darío, Carrere y Vargas Vila), sí aparece la degollación necrófila y otras *perversiones* que llevarán a la muerte de la *mujer fatal* a través de la enfermedad. De esta forma, la postración de la feminidad funcionará como una suerte de *justicia poética* compensatoria de sus desvíos: la vida disoluta de Helena Fiorenzio acaba destruyéndola a sí misma, desintegrando su cuerpo corrompido por los excesos⁶⁸³.

Con el tiempo, Hoyos y Vinent pareció asumir la muerte de sus personajes como evolución de una poética encaminada a la salida de la *décadence*. Así, algunos años después de *El Monstruo*, el arquetipo femenino maldito acabará transformándose en parodia (Cruz Casado, 1987: 406-407) y cuestionamiento de sus bases estéticas. Así se

⁶⁸² Los relatos naturalistas acabarán resultando catálogos excesivos de “patologías” de la sociedad, entendida como “órgano enfermo”, cuya corrupción resulta visible en tipos de los bajos fondos, la miseria, la delincuencia o la prostitución (Correa Ramón, 2008: 77). Precisamente al personaje de la prostituta (una de las cimas de la corrupción social) dedicaron sus obras escritores naturalistas como Émile Zola (*Naná*, 1880) y Eduardo López Bago (*La prostituta*, 1884).

⁶⁸³ Hoyos y Vinent describe en términos naturalistas esta desintegración de su personaje, uniendo a ello nuevos componentes de delectación, hallando en la muerte y en la corrupción que la origina nuevas formas de belleza: “[...] a pesar de los perfumes, triunfando sobre el aroma de las flores lúbricas y de las ofrendas litúrgicas, olía a éter, a yodoformo y a fenol; pero sobre todo, olía a podredumbre, a muerte, a cuerpo en descomposición, a carne humana en plena fermentación de gusanos. [...] ¿acaso la podredumbre y la muerte no eran fuentes de belleza? ¿No nacían de la corrupción aquellas flores prodigiosas recreo de la vista y regalo del olfato? (2009: 165 y 170). En términos análogos, en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, tanto Silvio Lago como la fatal Espina Porcel, mueren víctimas de una enfermedad fruto de su errática búsqueda del ideal: “Bajo el afeite que reavivaba los colores de la tez de Espina, un observador ya hubiese discernido letal huella, signo de irremediable descomposición orgánica” (Pardo Bazán, 1991: 424).

extrae de la recepción crítica de la obra de Wilde a medida que avanza el siglo XX, como se ejemplifica en los textos de Pérez de Ayala (Rodríguez Fonseca, 1997: 169-175). En una serie de cuatro artículos de 1917 luego integrados en *Las Máscaras* (1921), el autor asturiano desarrollaba la imagen del *spoiled baby*, que llevaría al autor irlandés al escándalo continuo que lo distrajo, según el ensayista, de la consecución de una obra plena⁶⁸⁴ (Pérez de Ayala, 1963: 197-212). Pero esta relectura de la obra wildeana se detiene también en cuestionar el esteticismo y a uno de sus paradigmas, *Salomé*. Así puede leerse en el artículo titulado “La moral y el arte”:

Pero si [...] el designio del autor como la afición del espectador se alimentan de baja voluptuosidad y deleitación morosa, entonces la obra es por lo menos sucia, pornográfica, y siempre vitanda, execrable. [...] Pero en el esteticismo, la vida debe provenir, por imitación, del arte, nada más que del arte. [...] para los efectos prácticos da por sabido e indubitado que es bello todo lo exaltado y sutil, todo lo que no es acostumbrado, [...] sea para bien, sea para mal; en general, todo lo que proporciona un intenso placer, ya intelectual, ya sensual (*Salomé* se supone que es una figura bella solo a causa de su rara perversidad), y nada de lo atañadero a la vida normal humana es bello para el esteticismo [...]. Luego un arte que voluntariamente se ajena de la humanidad casi entera, y de esta suerte renuncia a ejercer un ministerio artístico sobre la sociedad, adolece de cierta insensatez radical (Pérez de Ayala, 1963: 221, 223 y 225).

Resulta Pérez de Ayala un ejemplo de la conflictiva recepción de la obra de Wilde en las primeras décadas del siglo XX en España, perdiendo ya el esteticismo el prestigio ensalzado por Villaespesa o el primer Valle-Inclán, cuya poética avanzaba a la transformación poco después de las *Sonatas*.

Por parte de Hoyos y Vinent, el distanciamiento mítico se aprecia en la breve pieza “La verdadera historia de *Salomé*”, incluida en *Vidas arbitrarias* (1923), donde se produce una revisión paródica del episodio bíblico del banquete de Herodes con todos sus

⁶⁸⁴ En sus cuatro artículos (“Oscar Wilde o el espíritu de la contradicción”, “Las comedias modernas de Wilde”, “Proceso póstumo” y “La moral y el arte”), Pérez de Ayala valora casi con desdén la figura y la obra de Wilde, que deja ya de resultar un modelo, a diferencia de su influjo anterior en el Fin de Siglo: “Oscar Wilde es un escritor interesante, dotado de cierto hechizo intelectual y sensual que hará siempre gustosa la lectura de sus obras, un escritor gracioso y agraciado, esto es, favorecido por las Gracias; mas para ser un gran escritor le faltó concepto preciso del mundo y hondo sentido de la vida” (1963: 206). En su objetivo desmitificador, Pérez de Ayala recoge las insultantes declaraciones de Lord Alfred Douglas en el proceso iniciado por Maud Allan en 1917 por los insultos recibidos por la prensa a sus actuaciones. Este proceso acabará volviéndose contra la demandante, contra *Salomé* y contra su ya fallecido autor: “Douglas: Quería [Wilde] hacer la historia de una perversión sexual. Y aún hay más: un pasaje sodomítico, concebido con intención sodomítica. [...] Ejerció la más diabólica influencia sobre cuantos se le aproximaron. [...] Wilde era agente del demonio de todas las maneras imaginables. Su único objetivo en la vida era atacar la virtud, denigrarla o presentarla ridícula. [...] Billing: ¿Deplora usted haber colaborado en *Salomé*? Douglas: Lo deploro profundamente. Es una obra abominable. Las personas normales sienten hacia ella honda repugnancia; los corrompidos se deleitan; pero todo ser moralmente indeciso es una víctima segura” (Pérez de Ayala, 1963: 215-126). Los juicios negativos a la obra de Wilde de Pérez de Ayala tuvieron numerosos precedentes en los primeros momentos de la recepción española de la obra del irlandés, como se aprecia en los ataques de Felipe Sassone a *Salomé* (“Revisión de los valores literarios”, *Nuevo Mundo*, 1067, 15 de junio de 1914): “*Salomé* se me antoja una mixtificación hecha por el gran poeta para embaucar a los *snobs*, a los literatos que opinan de prestado y a los viejos libidinosos” (cit. por Toledano Molina, 2005: 58).

motivos tradicionales (odio de Herodías al profeta por la condena de este a su matrimonio con Herodes, danza de Salomé, petición de la cabeza del profeta, entrega de la testa, beso necrófilo). Pero como se anticipaba, para la reescritura debe existir un texto de partida, sobre cuyo anclaje se produzca la parodia (Hutcheon, 2000: 33-34). Al igual que en las versiones de Laforgue y Güiraldes, el hipotexto parodiado resultaba en esta ocasión la “Hérodías” de Flaubert. Así, Hoyos y Vinent se asienta sobre los elementos narrativos principales del relato flaubertiano, el espacio de la fortaleza de Maqueronte y una similar construcción de personajes, como la Herodías ávida de poder político o las circunstancias que rodean el débil gobierno de Herodes. Primero, Hoyos y Vinent retoma el espacio hipotextual:

La ciudadela de Maqueronte se alzaba al oriente del mar Muerto, sobre un pico de basalto en forma de cono. [...] la ciudad se unía a la fortaleza, cuyas murallas tenían ciento veinte codos de alto, con numerosos ángulos, almenas en el borde, y, aquí y allí, torres que eran como florones de aquella corona de piedras, suspendida por encima del abismo (Flaubert 2010a: 87).

Sobre la descripción del palacio con que se abre el relato de Flaubert se asienta la reescritura: “la apreciable familia vivía en la fortaleza de Maqueronte [...], un enorme palacio con honores de castillo, de gruesas paredes de tierra y piedras, formidables puertas de bronce y torres coronadas de terrazas” (Hoyos y Vinent, 1923: 9-10). La comparación intertextual ofrece ya desviaciones significativas en la reescritura. En primer lugar, sobre una aparentemente análoga descripción de la fortaleza se produce una reducción de extensión. Por otro lado, la solemnidad de Flaubert se rellena de nuevas significaciones; lejos de las connotaciones de la fortaleza flaubertiana suspendida en el abismo (posible indicador de la inestabilidad reinante en su interior), Hoyos recurre a la ironía: más que el palacio en sí, al español le interesa sobre todo la “apreciable familia” que habita en él. Así, y mediante el proceso de decodificación significativa de la ironía por parte del receptor (Hutcheon, 2000: 31-34), puede advertirse en el adjetivo “apreciable” un nuevo sentido⁶⁸⁵, muy diferente al elogioso: “Como el palacio de Herodes Antipas no podía decirse, en materia de pedagogía, precisamente una sucursal de las Ursulinas, Salomé salió bastante mal educada. Los ejemplos que tenía ante los ojos dejaban realmente algo que desear” (Hoyos y Vinent, 1923: 7). Así, la decodificación de la ironía mediante el contexto de lectura ofrece un segundo sentido que completa al hipotexto de Flaubert: en

⁶⁸⁵ Asumimos la noción de “decodificación” de la ironía por parte del receptor del texto y la consecuente creación de nuevas significaciones: “The encoder, then the decoder, must effect a structural superimposition of texts that incorporates the old into the new. Parody is a bitextual synthesis [...] require that the decoder construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgements and knowledge of a backgrounded context” (Hutcheon, 2000: 33-34).

Hoyos se resaltan desde el primer momento los “malos ejemplos” de pedagogía para la joven princesa, cuya crianza en un ambiente libertino (“el palacio [...] no podía decirse una sucursal de las Ursulinas”) formará consecuentemente su carácter.

Una de las reescrituras más radicales del relato de Hoyos sobre el hipotexto flaubertiano reside en esta supuesta “educación de Salomé”, a la que se aludía ya en el relato flaubertiano: “[Herodías] había mandado educar, lejos de Maqueronte, a su hija Salomé, que le gustaría al Tetrarca, y la idea era buena. ¡Ahora estaba segura de ello! (Flaubert 2010a: 116). Por su parte, la Salomé de Hoyos y Vinent no resulta enviada lejos de Maqueronte por su formación, sino que le bastan las enseñanzas de su propia experiencia en el palacio y la convivencia con sus habitantes. En este punto interpola Hoyos varios retratos de los personajes del mito, en primer lugar, de Herodías, retomando la imagen de carnalidad extrema heredada de las variantes modernistas, como la de Vargas Vila:

es bella aún, con una belleza declinante y, soberbia, llena de prestigios carnales; la garganta columnaria, posada sobre el zócalo de un pecho exuberante, hecho para lactar rebaños de leones; las caderas opimas, montañas de sensualidad, hechas para atraer sobre ellas, el rayo de las más brutales caricias; los brazos y las piernas, estatuarias, de una estatuaria calipigia y, monumental; [...] (Vargas Vila, 1920: 81-82).

Superada ya la imagen estatuaria de la Herodías-Cibeles de Flaubert⁶⁸⁶, se tratará ahora de cuestionar los excesos de un Modernismo ahído de morbosidad decadentista. Para ello, y como herramienta de renovación mítica, Hoyos y Vinent recurre a la caricatura:

Herodías, su madre, era una mujerona desvergonzada, procaz, presumida y ambiciosa [...]. Alta, gorda, con unos senos enormes que sostenía enhiestos a fuerza de fajas, y un perfil de loro que tiraba de espaldas, se pintarrajeaba de un modo audaz, arbolaba *toilettes* llamativas con altos tocados recargados de joyeles y gustaba de adornarse con profusión de collares incrustados de piedras preciosas. Pero aunque compuesta y recompuesta la fachada, los años no pasaban en balde [...] (1923: 7-8).

Nuevamente, el texto parodiante se fundamenta en otros anteriores, de cuya adulteración surge la parodia. En este caso, sobre las ansias de poder de la Herodías flaubertiana⁶⁸⁷ se construye un personaje grotesco, sobre cuyos rasgos exteriores se construye la caricatura desmitificadora. Para ello, se rebaja la tradicional exaltación del tono esteticista hasta el coloquialismo distanciador (“mujerona”, “se pintarrajeaba”, “perfil de loro que tiraba de

⁶⁸⁶ Recuérdese la aludida figuración de Herodías-Cibeles de Flaubert: “Apareció Herodías, tocada de una mitra asiria sujeta a la frente por un barboquejo; sus cabellos en bucles se extendían sobre un peplo escarlata, abierto a lo largo de las mangas. Entre dos monstruos de piedra, semejantes a los del tesoro de los Atridas, que se alzaban contra la puerta, parecía Cibeles flanqueada de sus leones” (Flaubert, 2010a: 115).

⁶⁸⁷ Resulta axial la ambición de poder de Herodías para la caracterización del personaje y su reescritura del esquema mítico en Flaubert: “Desde niña alimentaba el sueño de un gran imperio. Para alcanzarlo, dejando a su primer esposo, se había unido a este” (2010a: 94).

espaldas”), consiguiéndose así la caricatura, mediante la exageración de los rasgos prominentes hasta tornarlos ridículos. Finalmente, la voluptuosidad de la Herodías vargasviliana se torna obesidad en Hoyos y el maquillaje y las joyas de la mujer artificial se quiebran en el relato del autor español ante la vista de la suciedad y la vejez. Se logra así el objetivo de la desmitificación paródica y la construcción de nuevas significaciones míticas, la desintegración del poder de la Herodías flaubertiana; ello culminará en la soledad de Salomé, que, a diferencia del relato francés, debe construir su autonomía.

Junto a la reescritura, el tributo a la tradición mítica decadentista resulta constante en Hoyos. Así se aprecia en el retrato de Herodes, “cobarde, ambicioso y taciturno”, el “tirano débil” (Hoyos y Vinent, 1923: 8-9) descrito en la “Hérodías” de Flaubert y ridiculizado posteriormente en el enfermizo Tetrarca de Wilde⁶⁸⁸. Rodeada de semejantes personajes crece Salomé, a cuya figuración somete Hoyos a una nueva reescritura distanciada. Lejos de la estilización finisecular, Hoyos deforma la figuración tradicional de Salomé con resultados próximos al expresionismo. La vía para ello resulta la evolución en la recepción de fuentes: a diferencia de la cercanía de Casal o Villaespesa con respecto a las orientistas y enjoyadas figuras de Moreau, Hoyos y Vinent completaba su visión del mito con estadios más “trivializados” (Cruz Casado, 1987: 407; Wollen, 1995: 80-81). El escritor madrileño se encuentra inscrito así en la época de masificación de las danzas orientistas y de los espectáculos de Carolina Otero y Tórtola Valencia [Fig. 36 y 37]⁶⁸⁹, encarnaciones de un fenómeno mítico tan popular que había transitado desde las alabanzas poéticas hasta la publicidad de periódicos y revistas [Fig. 41 y 42].

⁶⁸⁸ Resulta manifiesta la decadencia del gobierno de Herodes a través de la descripción de su debilidad y carácter pusilánime en Flaubert: “El Tetrarca movió la cabeza. Temía a Herodías, a Manaey y al desconocido” (2010a: 96). Este retrato del gobernador decadente se extrema en Wilde hasta la caricatura, en un Herodes atemorizado ante los augurios de muerte que percibe y arrasado por la lujuria: “¡He resbalado en la sangre! ¡Qué mal agüero! [...] Oigo en el aire algo así como un aleteo de alas gigantescas. ¿No lo oyes? [...] Salomé, ven a beber un poco de vino conmigo. [...] Moja en él tus pequeños labios rojos y luego yo apuraré la copa. [...] Te suplico que bailes para mí. Al entrar aquí, he resbalado en sangre, y eso es de mal agüero, y he oído, estoy seguro de haber oído un aleteo en el aire, un batir de alas gigantescas. No sé qué quiere decir eso... Estoy triste esta noche” (2013: 88-91 y 111).

⁶⁸⁹ Hoyos y Vinent rinde tributo a Carolina Otero en *El Monstruo*: “fastuosa, en un chisporrotear de joyas dignas de una emperatriz legendaria, que iluminaban con sus luces la belleza admirable, trágica e inmutable como el Destino” (2009: 100). A Tórtola Valencia dedicará el escritor un homenaje en varias de sus narraciones (Servera Baño, 2001: 387-388), como en “La primera de abono” (*El Libro Popular*, II, 12, 1913), inspirando la bailarina el personaje de Judith Israel (Hoyos y Vinent, 1988: 109-111), hasta llegar a *Vidas arbitrarias*, en la pieza de título “La bailarina de los pies desnudos” (Rodríguez Fonseca, 1997: 188). Incluso a través de esta confusión intertextual (se remontaba Hoyos al poema de Darío homenaje a Isadora Duncan, que coloca el madrileño como epígrafe inicial de su texto) (v. nota 565), se aprecian los variados derroteros de transferencia intertextual, en este caso, a través de la literatura y la danza: “Tórtola posee el alma milenaria, magnífica y cruel del remoto Oriente; ella sabe de los excelsos ritmos del mar y la noche, de las ciudadanas fabulosas pobladas de monstruos de piedra. A ratos ha querido ser la bacante griega [...] Pero pronto ha sentido el cansancio y ha vuelto a subir las gradas de malaquita para sentarse en el trono de

Claro es que en este ambiente Salomé, la hija de Herodías, se aburría aún mucho más. Salomé era una chica flaca, con la cara angulosa, demacrada, devorada por los ojos verdes, grandísimos, y por la boca, muy roja, que se abría como una rosa de púrpura en el color cirio de la faz. Tenía una cabellera castaña, alborotada y rebelde, y recordaba vagamente a Colette Willy hace veinticinco años. Su cuerpo era fino y elástico, y sus movimientos, aunque algo bruscos, no carecían de gracia y armonía vagamente felinas. Como Herodías practicaba la economía, muy necesaria en aquellos tiempos en que el templo se lo llevaba todo, se vestía de un modo arbitrario, mezclando toda clase de pingajos de colorines con viejos joyeles que distraía a su madre, cuentas de vidrios de colores y amuletos obscenos con que la obsequiaba la soldadesca (Hoyos y Vinent, 1923: 10-11).

Las deudas con el imaginario finisecular resultan nucleares en Hoyos, no dejando de recurrir a la tópica feminidad hastiada y aburrida, signo del tradicional encierro de la mujer en la esfera privada (Bornay, 2016: 68-76). Como salida a este estado, *mujeres fatales* como la ávida Cleopatra de Gautier, quisieron experimentar superando cualquier límite, presentando como distintivo de *diferencia* los rasgos típicos de la iconografía prerrafaelita y decadentista (ojos verdes, boca roja, rostro enfermizo) (Hinterhäuser, 1980; Caparrós Masegosa, 1999: 39-109) que llegaría hasta la figuración de la “mujer muerta” (Gullón, 1990: 158-161; Dijkstra, 1994: 38-63; Pedraza, 2004; Chaves, 2007: 73-77). Este sustrato iconográfico resulta recogido por Hoyos para inmediatamente distanciarse de él; ya no interesa la “mujer enferma” de Fin de Siglo, síntoma ideológico de obediencia al varón (López Fernández, 2003: 20). Esta nueva Salomé recuerda a Colette Willy⁶⁹⁰ “hace veinticinco años”, lo que resulta equivalente a afirmar que su estilo ya había pasado de moda.

Lejos de la estilización finisecular orientalista, Hoyos relaciona la princesa con la popular escritora y artista de cabaré, iniciando así la “banalización” (Wollen, 1995: 80-81) de una figura que llega a la desmitificación. Para ello, se prestigia la posición de un narrador distanciado que sugiere cómo los adornos parnasianos estorban ya a unos

lapislázuli, marfil y oro, y coronarse con una tiara de esmeraldas con borlas de perlas” (Hoyos y Vinent, 1923: 159-160). A Tórtola Valencia también rendiría tributo Guillermo Valencia en un soneto homónimo: “Tras aromada nube que la precede, asoma / la danzante: semeja un ánfora divina / que muda de esbeltez y gracia, y se ilumina / bajo un poder extraño que nos ofusca y doma. // Sudán, Karnak, Persépolis, Atenas, Dafnis, Roma / reencarnan en tu grácil figura peregrina; a un débil gesto tuyo, otra edad se adivina, / que el femenino eterno humaniza y aroma. // [...]” (1955: 551). Se ha encontrado además una versión autógrafa de “Rosa de Oriente” (*El Pasajero*, 1919) de Ramón del Valle-Inclán dedicada “A Tórtola” (Servera Baño, 2001: 388): “Tiene al andar la gracia de un felino, / es toda llena de profundos ecos, / enlabia con moriscos embelecados / su boca oscura, cuentos de Aladino. // Los ojos negros, cálidos, astutos, / triste de ciencia antigua la sonrisa, / y la falda de flores una brisa / de índicos y sagrados institutos. // Cortó su mano en un jardín de Oriente / la manzana del árbol prohibido, / y enroscada en sus senos la serpiente // decora la lujuria de un sentido/ sagrado. En la tiniebla transparente / de sus ojos, la luz es un silbido” (Valle-Inclán, 1991a: 113).

⁶⁹⁰ Con “Colette Willy” Hoyos y Vinent se refiere a la escritora y artista de revista y vodevil Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), que contrajo matrimonio en 1893 con el escritor Henry Gauthier-Villars, apodado “Willy”. Gómez de la Serna dedicará uno de sus retratos literarios a esta escritora, cuya juventud excesiva resultó uno de los iconos de la Belle Époque (Gómez de la Serna, 1961: 567-583).

personajes anacrónicos y absurdos. Así, las joyas y ropas deslumbrantes que el Modernismo esteticista se deleitaba en describir se deforman, reducidos ahora a “pingajos” sin valor. Esta caracterización caricaturesca de los personajes continúa en la descripción del Bautista:

El Bautista era un hombre raro, que se pasaba la vida con los pies metidos en el Jordán, que comía saltamontes fritos, y, pese al pediluvio, no se lavaba nunca. Además, tenía una propensión lamentable al *potin* o chisme, y se pasaba el día contando a voces el pasado de Herodías y obsequiándola con palabras nada cariñosas y con dicerios más bien ofensivos, aunque veraces. [...] Salomé no entendió muy bien la jerigonza, y como los guardianes reían, creyó en una de aquellas farsas salaces con que los soldados, no muy respetuosos en aquellos tiempos con las princesas, le obsequiaban (Hoyos y Vinent, 1923: 11-12).

Se produce así una nueva subversión mítica, concretamente del motivo de los insultos del profeta a Herodías por su relación incestuosa con el Tetrarca, recogido desde los Evangelios hasta la obra wildeana. En esta ocasión, las profecías apocalípticas del Bautista se reducen ahora a un simple chismorreó, que, siguiendo la línea Laforgue-Güiraldes⁶⁹¹, degrada plenamente al personaje. Frente al santo de los Evangelios o la glorificación idealizada del profeta en versiones como la de Valencia, presenta Hoyos y Vinent una doble desmitificación de la figura: una ruptura con el aura sagrada del personaje y un distanciamiento con la profanación de la tradición decadentista. No queda en este nuevo profeta sino un residuo de su antiguo mensaje espiritual. Se llega así a la burla y el juego intrascendente con un tipo vacío, con un mensaje reducido a “jerigonza” incomprendible, que no suscita ya sino hilaridad en el resto de los personajes, incluso en una infantilizada Salomé: “Entonces le sacó la lengua y se fue” (1923: 13). Pierde así la princesa hebrea el misterio heredado de la tradición simbolista y decadentista (de Mallarmé, Huysmans, Wilde, o Castro) para tornarse infantil; vacía de motivaciones.

La segunda parte del relato pasa de los personajes a la recreación de los motivos. El anclaje resulta nuevamente el episodio del banquete de Herodes, en torno al cual no cesan de introducirse novedades con respecto a la tradición mítica. En primer lugar, Hoyos y Vinent vacía la sala del festín del simbolismo heredado de Moreau, Flaubert y Huysmans⁶⁹², optándose ahora, una vez más, por la distorsión paródica:

⁶⁹¹ Recuérdese la desmitificación del tradicional imaginario trascendente del profeta en Laforgue: “[...] aquel desgraciado Yaokanán que se descolgaba por aquí un buen día con sus gafitas y su hirsuta barba pelirroja, comentando en lengua vernácula los panfletos que repartía gratis, pero eso sí, vendía el artículo de un modo tan perturbador, que poco faltó para que el pueblo lo lapidara” (1994: 146-147).

⁶⁹² Nótese los simbólicos espacios de Flaubert en “Hérodías” y de Huysmans en *À Rebours*: “Esta tenía tres naves, como una basílica, separadas por columnas de madera de acacia, con capiteles de bronce cubiertos de esculturas. [...] Unos candelabros, encendidos sobre las mesas alineadas a todo lo largo de la nave, hacían el efecto de zarzales ardiendo [...]” (2010a: 108). Por su parte, Huysmans recrea y resignifica

Hacía realmente demasiado calor en la sala, decorada por cierto con un gusto mediocre que denunciaba las aprensiones seniles del buen Herodes y el afán de relumbrón de Herodías. Esta habíase vestido con un mal gusto, tan recargado, que podía calificarse de *impropio de la estación*. Herodías hallábase realmente preocupada. Como [...] la cuestión de la cocina era asaz complicada, optó por hacer guisar aquel banquete, de verdadero compromiso, por un cocinero árabe. Tal vez este, por venganza de la derrota que Herodes les infligiera a los suyos, [...] había salido desigual (1923: 13-14).

Se aprecia así en esta descripción un ajuste de cuentas contra el estilo recargado de la novela modernista que el mismo Hoyos había desarrollado años antes (Comellas Aguirrezábal, 2001: 58-64), tanto en la paródica descripción de la estancia (hacia calor en la sala, “gusto mediocre”) como en el vestuario de Herodías. En cuanto al banquete, produce Hoyos una nueva parodia en segundo grado, una reescritura del fastuoso banquete de Flaubert y a su vez del paródico festín para vegetarianos de Laforgue; en esta ocasión aparece un convite “desigual”, irónicamente preparado por un cocinero árabe, representante de los enemigos de Herodes, con los que se enfrenta el Tetrarca en el relato de Flaubert⁶⁹³.

Junto a las constantes referencias a “Hérodiade” de Flaubert, Hoyos y Vinent cuenta además con el habitual hipotexto de la tragedia wildeana para el desarrollo de los motivos del mito decadentista. Retoma así el relato las insistentes peticiones de la danza de Salomé por parte de Herodes, aunque adscritas a la perspectiva distanciada:

En cuanto a Salomé, mal vestida, acurrucada como una bestezuela familiar sobre una pila de almohadones, se aburría. Herodes se encaró con ella.

-Baila.

Aunque lo estaba deseando, bastaba que lo ordenasen para que no quisiera; así es que torció el hocico e hizo una mueca de negativa. [...]

-Baila, Salomé, y te daré lo que quieras (Hoyos y Vinent, 1923: 15-16).

De esta forma, Hoyos y Vinent recrea la esquiva actitud de la Salomé de Wilde frente a las insistentes demandas de Herodes. Para ello, se rellena el vacío teatral wildeano (casi ausente de acotaciones) con una nueva presentación grotesca y caricaturizada de la princesa, por un tiempo descontextualizada al extraerse de la esfera esteticista de la poética wildeana⁶⁹⁴: “mal vestida, acurrucada como una bestezuela familiar”. En este estado de aburrimiento (rastros del *spleen* finisecular) (Villena, 2001: 185-189), Herodes

en clave decadentista el abigarrado bizantinismo espacial de Moreau: “Entre el aroma perverso de los perfumes, entre la atmósfera sobrecargada de esta basílica, Salomé se desliza lentamente [...]” (2012: 177).

⁶⁹³ Flaubert (2010a: 88) alude al enfrentamiento entre Herodes y el rey de los nabateos, Aretas IV. Este conflicto había sido originado por haber repudiado Antipas a la hija del rey de Petra para tomar a la esposa de hermano Filippo, Herodías (Josefo, 2017: 1097-1098).

⁶⁹⁴ Se elimina en parte del paródico relato de Hoyos y Vinent cualquier resto del imaginario artificioso y esteticista con el que Wilde expresa la filiación lunar de la princesa: “¡Qué gusto ver la luna! Parece una moneda chiquitita. Se diría una diminuta flor de plata. Es fría y casta la luna... Estoy segura de que es virgen... Tiene la belleza de una virgen... Sí, es virgen” (2013: 65).

profiere su petición de la danza, que, a diferencia de la princesa de Wilde, la Salomé de Hoyos rechaza más por negativa juguetona (“torció el hocico e hizo una mueca”) que por oposición real al poder⁶⁹⁵. Siguiendo el esquema mítico, después del ofrecimiento de Herodes, la danzarina muestra finalmente su arte:

Entonces, Salomé púsose a bailar. Danzaba con un ritmo extraño, en el que había de pueril y de lascivo, de torpe y de ágilmente felino. Entre los velos de colorines se adivinaba su cuerpo, blanco como una gran azucena que temblase bajo la bruma irisada de sol a la caricia del aire. Otras veces era como humo de áloe que se retorciera vago y azul; algunas, como una sierpe de plata danzando bajo la luna (1923: 16).

De esta forma se produce aquí una reescritura paródica del motivo de la danza. Frente a la extensa tradición iconográfica de estilizadas danzarinas que en el Modernismo hispánico rellenaba de significaciones eróticas la escueta acotación de Wilde sobre la danza de los siete velos, se menciona en el relato un baile de “ritmo extraño”, con algo “de pueril y lascivo, de torpe y ágilmente felino”. Se comulga así finalmente con el imaginario decadentista de partida en la poética de Hoyos, con la tópica animalización de Salomé como felino que danza sugiriendo el tradicional desvelamiento y la visión de un “cuerpo blanco como una gran azucena”, símbolo de pureza que puede recordar a Mallarmé. Finalmente acoge además el relato el hipotexto wildeano en el símil de la danzarina como “sierpe de plata bajo la luna”. Se ubica así Hoyos y Vinent en un espacio intermedio entre la tradición decadentista en la que se había formado (imágenes esteticistas, figuración lunar de Salomé) y la desmitificación, al subvertir unos modelos percibidos como obsoletos en los tempranos años 20.

Continuando el esquema mítico decadentista, después de la danza acontece la petición de la cabeza del Bautista por parte de Salomé: “¡Quiero la cabeza de Yokonan!”⁶⁹⁶ (1923: 16). Posteriormente, después de la inicial negativa, Herodes no podrá sino conceder su deseo a la princesa, obligado por la promesa realizada y por la insistencia de la joven. En este punto sucede el desarrollo del clímax del mito decadentista, la unión de Eros y Tánatos central en versiones como las de Wilde y Beardsley y que en Hoyos (como había ocurrido en variantes desmitificadoras como las de Laforgue y Güiraldes) queda “subvertido” (Martínez-Falero, 2013: 492). Frente al

⁶⁹⁵ Se subvierte así el motivo de la petición en Wilde, cuya heroína manifiesta un rechazo frontal a los deseos del Tetrarca: “HERODES: Salomé, baila para mí. [...] SALOMÉ: No tengo ninguna gana de bailar, tetrarca. [...] HERODES: Te ordeno que bales, Salomé. SALOMÉ: No bailaré, tetrarca. [...] HERODES: Salomé, Salomé, baila para mí. Te suplico que bales para mí. Esta noche estoy triste [...]. Si bailas para mí, podrás pedirme cuanto quieras y yo te lo daré (2013: 107-111).

⁶⁹⁶ Se encuentra aquí una nueva deformación de la forma hebrea del nombre del Bautista (Cansinos Assens, 1919a: 98).

desatado deseo de la princesa wildeana, no queda en la Salomé de Hoyos sino “curiosidad” (1923: 13). De esta forma, el motivo del beso postrero se recrea de forma distanciada: “Salomé besó los labios al Profeta del Fuego. Luego, como no sabía qué hacer con él, lo dejó en un rincón y púsose a bailar otra vez” (1923: 17). Al igual que en Güiraldes, el mitema del baile y de la entrega de la cabeza se ha descontextualizado y vaciado del contenido simbólico del mito finisecular, ha experimentado una manifiesta “refuncionalización” (Hutcheon, 2000: 35-37). Así, no existe ahora el deseo perverso de la princesa y su ansia voraz del elemento masculino típica del mito decadentista tan característica desde las versiones de Huysmans y Wilde hasta llegar a Darío, Villaespesa o Rebolledo. En última instancia, desde el prisma distanciado de Hoyos, pierden los personajes cualquier tipo de entidad actancial que les restase, borrando así su anterior basamento ideológico de subversión social. Queda así el mito en su desnudo estructural, funcionando los personajes como marionetas que escenifican de forma mecánica los motivos de un mito desvinculado ya del Modernismo preciosista. En este punto de cuestionamiento estético se abrirá desde la parodia un nuevo espacio para nuevas reescrituras míticas⁶⁹⁷, como se aprecia en la obra de Ramón del Valle-Inclán.

Como en los casos estudiados, la reescritura del mito no se iniciaba desde cero. Así, también Valle-Inclán partía del imaginario de la *mujer fatal* finisecular, presente en su caso desde obras tan tempranas como “Tula Varona” (*Femeninas*, 1895):

La criolla [...] se aproximó al espejo. Sus ojos brillaban, sus labios sonreían, hasta sus dienteillos blancos y menudos parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; sentía en su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin que [...] se extendía por el terciopelo de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante. Insensiblemente empezó a desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que descubriría: experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. Habíansele encendido las mejillas, y suspiraba voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquiva... (2007: 98-99).

De esta forma realiza el autor gallego un temprano retrato de feminidad fatal, resaltando sus atributos típicos (ojos brillantes, labios rojos, dientes) de hermosura exaltada y “diabólica”. Al tiempo, se destaca por otro lado la autoconsciencia del personaje de su propio poder, una “autocomplacencia narcisista” (Servera Baño, 2001: 391) de la propia

⁶⁹⁷ Afirma Hutcheon la naturaleza ideológicamente subversiva de la parodia, en tanto que cuestiona textos y estéticas precedentes: “Parody today cannot be explained totally in structuralist terms of form, in the hermeneutic context to response, in a semiotic-ideological framework, or in a post-structuralist absorption of everything into textuality. Yet the complex determinants of parody in some way involve all of these current critical perspectives -and many more. [...] parody can, [...] serve another useful function today: it can call into question the temptation toward the monolithic in modern theory” (2000: 116).

belleza que recordaría (aunque suavizada por la risa traviesa del personaje) la figura de la Herodías de Mallarmé, que también contemplaba en el espejo su “propia blancura [...] tentadora y esquiva”⁶⁹⁸.

Pocos años después, Valle-Inclán pasaba a poetizar un erotismo *enfermizo* sublimado en *Sonata de Otoño* (1902) (Zamora Vicente, 1966; Litvak, 1979: 104-108) y posteriormente en *Sonata de estío* (1903). En esta última obra delimitará Valle en la Niña Chole uno de los más poderosos modelos de *mujer fatal* del Modernismo español (Hinterhäuser, 1980; Ena Bordonada, 1989; Servera Baño, 2001: 386-387):

En aquellas ruinas de palacios, de pirámides y de templos gigantes, donde crecen polvorientos sicomoros y anidan verdes reptiles, he visto por primera vez una singular mujer a quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la Niña Chole. [...] Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso. Vestía como las criollas yucatecas, albo hipil recamado con sedas de colores [...]. El negro cabello caía suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno. [...] la Niña Chole tenía esas bellas actitudes de ídolo, esa quietud extática y sagrada de la raza maya, raza tan antigua, tan noble, tan misteriosa, que parece haber emigrado del fondo de la India. [...] Me parecía que de aquel cuerpo bruñido por los ardientes soles yucatecos se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía, que me embriagaban con ellos... [...] Tenía la misma sonrisa de Lili. ¡Aquella Lili, no sé si amada, si aborrecida! (Valle-Inclán, 2012: 108-109).

Retoma así Valle-Inclán las tendencias exotistas tan caras al Modernismo. Sin embargo, el autor gallego introduce novedades, transformando el arquetípico decorado bizantinista de versiones del mito de Salomé como las de Casal o Valencia hacia un “exotismo tropical” (Litvak, 1986: 146-192). En este espacio “monstruoso”, diferente de la cotidianeidad (1986: 15-17), entre las “ruinas de palacios, de pirámides y de templos gigantes” se halla un nuevo tipo de feminidad, “extraña y ondulante”, “hierática y serpentina”, de encanto “sacerdotal y voluptuoso”. En este cruce sincrético de atributos contrapuestos, parejos a un extraño misticismo, entronca Valle-Inclán con los procedimientos de construcción del espacio orientalista habituales en el decadentismo, como aparecía ya en la descripción ecfrástica que Huysmans realizaba de las pinturas de Moreau. Como el pintor, Valle-Inclán unía diferentes mitologías, en su caso, la maya, la india y la asirio-babilónica, con la identificación final entre la Niña Chole y la diablesa Lilith. En este ambiente de sincretismo cultural, esta feminidad ambigua y cruel, “amada

⁶⁹⁸ Recuérdese el fragmento ya analizado del poema de Mallarmé, en donde Herodías contempla en el espejo su pureza exaltada: Et ma sœur solitaire, ô ma sœur éternelle, / Mon rêve montera vers toi : telle déjà, / Rare limpidité d'un cœur qui le songea, / Je me crois seule en ma monotone patrie, / Et tout, autour de moi, vit dans l'idolatrie / D'un miroir qui reflète en son calme dormant / Hérodiade au clair regard de diamant... / Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule (Mallarmé, 2006: 54).

y aborrecida” (Valle-Inclán, 2012: 109), cuyos “lánguidos efluvios” recuerdan al “efluvio carnal” de la feminidad dariana (Darío, 1993: 291), Valle-Inclán no dejaba de identificar a su heroína con Salomé: “La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé” (2012: 143). Más que una simple referencia, demuestra ahora Valle-Inclán su conocimiento profundo del mito bíblico-finisecular, aludiendo con la asimilación de su personaje con Mirra-Salomé a la variante mítica de Eugenio de Castro (1910: 427)⁶⁹⁹. De esta forma llevaba a la práctica el escritor gallego la máxima de la reescritura de temas bíblicos, según recordaba Pío Baroja: “Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era un ideal” (cit. por Durán, 1988: 254). De esta forma, asumía el escritor gallego en su obra el trasfondo mítico-simbólico (Doménech, 1988: 289) y su intrínseco carácter transformacional y de renovación. Ello podría comprobarse en otra variante de nuestro mito, creada por el autor de *Luces de Bohemia* casi veinte años después de las *Sonatas*.

El 22 de marzo de 1924 publicaba *La Novela Semanal* su número 141, que incluía dos piezas de Valle-Inclán: *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*. Ambas obras, subtituladas “novelas macabras” se recogerían posteriormente, con el apelativo de “melodrama para marionetas” junto a *Ligazón*, *El embrujado* y *Sacrilegio* bajo el significativo título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927). Entre estas obras gozará de un particular éxito sobre los escenarios *La cabeza del Bautista*, cuyo estreno tenía lugar el 17 de octubre de 1924 por la Compañía Enrique López de Alarcón⁷⁰⁰ en el Teatro Centro de Madrid, y más tarde, ya en 1925, un segundo estreno por la compañía de Mimí Aguglia en el Teatro Goya de Barcelona (Dougherty y Vilches de Frutos, 1993; Rubio Jiménez, 1993; 1996: 46-58). A su manera, el subversivo escritor gallego realizaba en esta obra una nueva desmitificación de Salomé. Para ello, se producía una nueva descontextualización de los motivos bíblicos, que extremaba la producida ya en la prosa de su *Sonata*, ahora en un medio teatral. Partiendo de la identificación entre las figuras del mito y los personajes de Valle-Inclán (Rodríguez Fonseca, 1997: 194-

⁶⁹⁹ V. §2.2.3.4.3 en la sección relativa a Eugenio de Castro.

⁷⁰⁰ Precisamente, Enrique López Alarcón, en colaboración con Cristóbal de Castro la obra *Gerineldo. Poema de amor y caballería* (1908), en donde aparece un parlamento de la reina que parece retomar el motivo de la petición de la cabeza del Bautista por parte de Salomé: “REINA: Mañanita de los Reyes la primer fiesta del año, / la cabeza de ese paje / te pido como aguinaldo.../ REY. (Aterrado). ¿Pues cuál pudo ser su falta? / REINA. (Fuera de sí). Falta no, crimen nefando, / que habrá de saber la corte / mal que pese a mis cuidados. [...]” (Castro y López Alarcón, 2014: 98).

201)⁷⁰¹ puede analizarse hasta qué punto se produce la deformación figurativa en su obra teatral (Pérez Priego, 1981: 193-194):

Herodes, el rey lujurioso, es ahora un indiano avariento, ‘Don Igi’, cuya amancebada, ‘La Pepona’, representa el poder de atracción del sexo: Herodías y Salomé a un mismo tiempo que fragua la muerte de ‘El Jándalo’, el joven cínico que la enamora y al que don Igi -de acuerdo con ella- apuñalará por la espalda en el instante mismo de la entrega sexual (Díaz-Plaja, 1965: 143-144).

De forma análoga a la obra de Hoyos y Vinent, se comenzaba la desmitificación desde la presentación de los personajes en base a los procesos de caricaturización, presente desde la acotación inicial, de un manifiesto valor omnisciente (Bobes Naves, 2016: 233)⁷⁰²:

La Bandera Roja y Gualda, Café y Billares del Indiano. Don Igi el Gachupín, le decían en las tierras remotas por donde anduvo. Don Igi hace cuentas tras el mostrador, tiene un rictus de fantoche triste y hepático. En la acera de los billares hay una rueda de mozos, se conciertan para salir de parranda, y deshacer el baile de Pepiño el Peinado. Una mujerona con rizos negros, ojeras y colorete, en el fondo del café, juega con el gato. A su espalda brilla la puerta de cristales, y el claro de luna en el huerto de limoneros. Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas, a la luz melodramática del acetileno [...] (Valle-Inclán, 1996: 391-393).

Una vez más, la reescritura mítica partía de la descontextualización; se abandonaba así el espacio orientalista tan caro al primer Modernismo o la estilizada escena de la terraza del palacio herodiano presente en Wilde y en más tarde Vargas Vila. Por su parte, Valle-Inclán situaba los hechos en un café, cuyo trasiego de parroquianos recoge y deforma al mismo tiempo la confusión de razas y nacionalidades que asisten al banquete de Herodes

⁷⁰¹ Asumimos así la manifiesta intertextualidad en el texto de Valle-Inclán con respecto a las anteriores versiones del mito de Salomé, tal y como demuestran Rodríguez Fonseca (1997) y Aszyk (2012). No se eluden sin embargo las perspectivas críticas que rechazan la importancia del mito bíblico en Valle-Inclán, como la de Jesús Rubio Jiménez, que prestigia la carga costumbrista (y de subversión de estos modelos) de *La cabeza del Bautista* (1993; 1996: 58), o la de Méndez Romeu (2020), que distancia a Valle-Inclán de las fuentes operísticas, al tiempo que comenta una actual reinterpretación operística de la obra de Valle estrenada el 20 de abril de 2009 en el Gran Teatre del Liceu (música de Enric Palomar, libreto de Carlos Wagner) (Méndez Romeu, 2020: 90). Ciertamente, las polémicas sobre la mayor o menor filiación del autor gallego al mito se iniciaron desde el mismo momento del estreno de su obra, con declaraciones como las de Juana Gil Andrés (*Heraldo de Madrid*, 25 de octubre de 1924), la primera actriz en interpretar a La Pepona: “a medida que ensayaba y estudiaba, me iba convenciendo que la Pepa de *La cabeza del Bautista* en nada se asemejaba a Salomé. Entendí que era una mujer que la vida había tirado en manos de un viejo ricachón y malvado, y conforme con su suerte se unía a él en la perversidad y en el crimen” (cit. por Rubio Jiménez, 1993: 76). Por su parte, un crítico de *El Liberal* (21 de marzo de 1925) afirmaba que Valle “ha querido descender hasta las últimas capas sociales para trazar un aguafuerte tétrico, lujurioso y pasional que sirviese de antítesis a la *Salomé* de Wilde” (cit. por Rubio Jiménez, 1993: 80). Esta “antítesis” resulta la “desmitificación” analizada en nuestro análisis, que parte de una obra anterior para subvertirla. En caso de dejar atrás en la interpretación todo el trasfondo intertextual se perdería toda la riqueza mítico-simbólica del teatro de Valle-Inclán, justamente resaltada por Doménech (1988: 288-289).

⁷⁰² Sobre la omnisciencia de la acotación en Valle-Inclán, afirma Bobes Naves: “desde la primera acotación, el autor da informes que trascienden el espacio visible y también el tiempo presente, con datos del pasado que ayudan a conocer el presente y adelantan el futuro, interesantes para comprender el desenlace de la historia. Esto significa que hay un autor implícito en la historia que, como el narrador omnisciente de la novela, sabe más de lo que está diciendo, vuelve al pasado y adelanta el porvenir, con informes que le convienen a la trama” (2016: 233). Esta complejidad semiótica de las acotaciones de Valle-Inclán advierte de la concepción amplia de su teatro, no limitado únicamente a la representación sino también a la lectura.

en el relato de Flaubert⁷⁰³. Se produce ya desde esta variación espacial una subversión mitémica que obedece a la técnica particular de “lo grotesco”: “Valle-Inclán *superpone* dos modelos procedentes de ambientes muy distintos, opuestos, y por tanto, disonantes” (Durán, 1988: 256). De esta forma se activa la deformación del esperpento (Salinas, 1972: 94-110; Risco, 1966; Zamora Vicente, 1969; Cardona y Zahareas, 1982), practicada en *Luces de Bohemia* y antes de forma poética, con la creación de la “musa funambulesca”, caricatura de la musa clásica, así como de la praxis dariana (Valle-Inclán, 1991a: 149)⁷⁰⁴.

En estos ejemplos ya se encuentran formas de “pastiche satírico” (Genette, 1989: 37-38) o superposición icónica, que se desarrollan en *La cabeza del Bautista*; ahora, a un personaje bíblico se superpone uno nuevo (Herodes-Don Igi; Salomé-Pepona), valiéndose de un costumbrismo deformado, a través de tipos tradicionales como el indiano (Don Igi) o el jándalo (Alberto Saco), inscritos a su vez en un ambiente rural gallego (Rubio Jiménez, 1994; 1996: 58; Bonilla Cerezo, 2003: 164-165) para culminar así en la caricatura. En el caso de Salomé, sus tradicionales atributos de palidez y virginidad ideal (elementos fundamentales desde la *Hérodiade* de Mallarmé), se transforma aquí en la sexualidad desbocada de una “amancebada” (Bonilla Cerezo, 2003: 170), la Pepona, “una mujerona con rizos negros, ojeras y colorete” que “juega con el gato” (Valle-Inclán, 1996: 393). Esta distorsión paródica de lo grotesco⁷⁰⁵ no impide sin embargo la presencia de la tradición iconográfica finisecular, resultado la “mujerona” una suerte de deformación de

⁷⁰³ Por medio de prolijas enumeraciones describe Flaubert los asistentes al banquete de Herodes: “Por aquel lado estaban los sacerdotes y los oficiales de Antipas, los habitantes de Jerusalén, los notables de las ciudades griegas; y, por debajo del procónsul: Marcelo con los publicanos, amigos del tetrarca, las personalidades de Kana, Tolemaida, Jericó; después, revueltos, montañeses del Líbano, y los viejos soldados de Herodes: doce tracios, un galo, dos germanos, cazadores de gacelas, pastores de Idumea, el sultán de Palmira, marinos de Eziongaber (2010a: 109).

⁷⁰⁴ Resulta célebre la definición del esperpento realizada en *Luces de Bohemia* (1924), en palabras de Max Estrella: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (Valle-Inclán, 2008: 168-169). Esta deformación se anuncia de forma particular ya en *La pipa de Kif* (1919), donde la musa clásica que inspira al poeta se deforma ahora en una loca cabaretera, que ilustraría de alguna forma el ansia contestataria y de renovación de la literatura moderna: “Por la divina primavera / me ha venido la ventolera // de hacer versos funambulescos / -un purista diría grotescos-. / Para las gentes respetables/ son cabriolas espantables// [...] ¿Acaso esta musa grotesca / -ya no digo funambulesca-, // que con sus gritos espasmódicos / irrita a los viejos retóricos, // y salta luciendo la pierna, no será la musa moderna?” (Valle-Inclán, 1991a: 146-149)

⁷⁰⁵ Cardona y Zahareas amplían los procedimientos y efectos de lo grotesco en formas y efectos asimilables a *La cabeza del Bautista*: “lo grotesco se puede identificar por medio de rasgos tan salientes como el de la distorsión de la escena exterior, el de la fusión de las formas humanas y animales, y el de la combinación del mundo de realidad con el de la pesadilla. Estos efectos extraños mueven al espectador a la risa, al horror y a la perplejidad, siendo así que frecuentemente la risa sirve para aminorar el horror y la perplejidad, y para que la pesadilla se haga más llevadera” (1982: 45-46).

la androginia mítica (Ortiz Olivares, 2015: 85), paradigma de las versiones de Beardsley [Fig. 15 y 16].

Se percibe además en Valle-Inclán la huella de un trasfondo mítico-simbólico, como se aprecia en los motivos del claro de luna, el limonero o el simbolismo múltiple del gato (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 523-525). En el caso del gato, resulta un ingrediente mágico y demogotónico habitual en la “imagería animalística” de Valle-Inclán (Doménech, 1988: 299-301), al tiempo que permite asimilar la figura a quien acompaña (La Pepona) a una reescritura del mito de Cibele, a quien se asimilaba Herodías en la obra de Flaubert y que aquí parece redefinirse mediante un nuevo felino (Ortiz Olivares, 2015: 85-86). Atendiendo a la simbología mágica del gato, podría advertirse en este punto un eco intertextual con las versiones medievales del mito de Salomé, que se uniría al intertexto flaubertiano en la configuración de la feminidad como nueva figuración de la bruja. En cualquier caso, semejante deformación intertextual del personaje produce acusados efectos en el receptor, que “vacila” ante lo extraño y grotesco, ante lo que se torna “amenazante” en tanto que irreductible a unas reglas conocidas (Durán, 1988: 257 y 263-264). De esta forma se produce el efecto de distanciamiento con la escena, conseguido sobre todo mediante la técnica de la “marionetización” o “muñequización” de los personajes herederos del simbolismo de Maeterlinck y cercanos al *Teatro dei Piccoli*⁷⁰⁶ (Lavaud y Lavaud, 1992: 367; Rubio Jiménez, 1996: 70-75). Se produce así una ruptura del personaje, reducido ahora a marioneta caricaturizada, vacía de motivaciones más allá de su destino trágico.

Este vaciamiento de los personajes, que imposibilita así cualquier tipo de identificación con el espectador distanciado (Baamonde Traveso, 1981-1982: 202; Cardona y Zahareas, 1982: 49) se logra en *La cabeza del Bautista* ya desde la acotación citada, mediante la mencionada degradación y caricaturización de los personajes, reducidos a muñecos o siluetas sin voluntad. Así, Higinio Pérez (Don Igi) se presenta como un “fantoche triste y hepático” (Valle-Inclán, 1996: 392-393), como “fantoche asustado. Con los pelos de punta, huraño y verdense” (1996: 403). Por su parte, la Pepona

⁷⁰⁶ En este sentido se expresaba Valle-Inclán en *El Heraldo de México* el 21 de septiembre de 1921: “Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo ‘Esperpentos’. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro ‘Di Piccoli’ en Italia. De este género he publicado *Luces de Bohemia* [...] y *Los cuernos de don Friolera* [...]. Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma” (cit. por Lavaud y Lavaud, 1992: 364). No puede olvidarse sin embargo un importante precedente del *Teatro dei Piccoli* de Podrecca, las obras de Maeterlinck como *Les Aveugles* [*Los ciegos*] (1890), concebidas como “dramas para marionetas”: “en estas obras, los personajes se desprenden de su materialidad y se convierten en símbolos de la naturaleza humana” (Cuesta Guadaño, 2017: 158).

(cuyo nombre resulta en sí mismo el de una muñeca), se presenta como “mujerona con rizos negros” (1996: 393), rematado de forma paródica en base al diminutivo despectivo cualquier resto de idealización que pudiera restar de la figura decadentista. Junto a esta valoración de los personajes, la “marionetización” se produce además mediante la “evocación del castillo de las marionetas” (Lavaud y Lavaud, 1992: 367), que informa de su carácter artificial y “desencarnado” enteramente ficcional (Abirached, 1994: 172-188). Así lo advierte la acotación; lejos de una iluminación realista, se recurre ahora a la “luz melodramática del acetileno” (Valle-Inclán, 1996: 393), que corona un retablo decorado a través de un exagerado tipismo españolizante, artificial en su estatismo convencional (Rubio Jiménez, 1996: 76-77): “noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas” (Valle-Inclán, 1996: 393). Este decorado costumbrista pone el broche distanciador, subvirtiendo la típica españolización de la figura de Salomé (así en Valencia y Carrere) como elemento de exotismo salvaje por un ambiente irreal.

Los personajes degradados no impiden sin embargo la identificación simbólica con los residuos del mito finisecular que habita en ellos. Así se desprende no solo de elementos paratextuales como el mismo título, que vincula la obra a los hipotextos evangélicos (Ortiz Olivares, 2015: 75), sino también de la acción dramática, susceptible de vincularse a los motivos del esquema mítico analizado, aunque este se presente manifiestamente deformado (Aszyk, 2012: 18-19). El pretexto dramático resulta en definitiva una “reescritura por adición de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492), por medio del añadido de tramas ajenas al esquema mítico primitivo. Así, Alberto Saco, el Jándalo, hijo de Baldomera, la anterior esposa de don Igi, va al establecimiento del indiano para chantajearle: a menos que le proporcione dinero, el Jándalo contaría la intriga urdida años antes entre ellos, el asesinato de Baldomera para el cobro del dinero de la difunta. Esta trama activará inmediatamente la actuación de los personajes de forma paralela a las figuras del mito de Salomé. Si la Herodías del mito intentaba convencer a Herodes para eliminar al Bautista por causa de los insultos que este vertía sobre ella⁷⁰⁷, la Pepona piensa hacer frente al acoso de Alberto Saco de forma análoga, suprimiendo por vía de Don Igi al elemento introductor del caos:

No juegues con la cárcel, ni te expongas a perder lo que tienes. Del hombre arruinado el mundo se ríe. [...] Viejo y pendejo. Consientes que te roben, y te miras para hacerle un obsequio a quien te ha sacrificado su decoro. ¡Algunas mujeres estamos ciegas! [...] A este hombre, por estos lugares,

⁷⁰⁷ Recuérdese este motivo en la obra de Wilde, hipotexto degradado en la versión de Valle-Inclán: “Hacedle callar. No quiero oír su voz ese hombre no hace más que vomitar injurias contra mí. [...] Sí, sé que le tienes miedo” (2013: 94).

nadie le conoce. Hoy pasó, mañana desapareció. [...] Si diste el pasaporte a la vieja, te cumple no ser pendejo y rematar tu obra (Valle-Inclán, 1996: 417-419).

En base a la mecánica del esperpento, los personajes resultan así reflejos distorsionados del mito bíblico (Pérez Priego, 1981: 193-194) y reescrituras paródicas de los hipotextos de Flaubert y Wilde. Así, la Pepona (Herodías) convence al atemorizado Don Igi (Herodes) de llevar a cabo un plan de muerte que los salvaría, en esta ocasión, de la pérdida de su comercio. De esta forma, Valle-Inclán añade elementos nuevos al esquema mítico principal, como la avaricia que impulsa los personajes a la tragedia. Al mismo tiempo, las figuras míticas resultan “degradadas” a través del lenguaje, trufado de coloquialismos (“pendejo”, “dar pasaporte”). Destaca así la estética del esperpento “la condición marginal” (Zamora Vicente, 1969: 154) de las figuras y su entorno, llevando al mito a “lo grotesco” (Risco, 1966: 171). Lejos de la pureza esencial de la Salomé de Mallarmé y Wilde, la Pepona confiesa ácidamente “haber perdido su decoro” en su relación con Don Igi; deformando así el hipotexto flaubertiano⁷⁰⁸, se queja esta nueva Herodías de una existencia absurda.

En esta atmósfera degradante se enmarcan otros motivos del mito, como la seducción al Bautista (Jándalo), clave para que el *valentón* baje la guardia y pueda quedar desprotegido del ataque de Don Igi. Lejos de la analizada estetización del cuerpo del profeta a través de la cual la princesa wildeana declara su deseo (Wilde, 2013: 74-80), la Pepona se insinúa aquí de forma grotesca: “El Jándalo se volvió para mirar al fondo de los billares: había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo. La Pepa le sonreía, pasándose la lengua por los labios, y le respondió con un guiño obscuro” (Valle-Inclán, 1996: 495-406). Ante la seducción de esta nueva Salomé, restalla la ironía de Alberto Saco, que quiebra cualquier rastro de dignidad que pudiera restarle al personaje: “¡Muy honesta!” (1996: 406). A través de este distanciamiento irónico con los personajes del mito, Valle-Inclán muestra sus figuras como máscaras próximas al guiñol (Bonilla Cerezo, 2003: 162), que lejos de posibilitar una psicología, se mueven por instintos. Estas motivaciones primarias se encontraban ya en la “Hérodías” de Flaubert (Ortiz Olivares, 2015: 76), pero en Valle-Inclán se reescriben. Así, la avidez de poder de los personajes del hipotexto se torna ahora avaricia; la avaricia de Don Igi y La Pepona mueve a asesinar al Jándalo, apuñalado en la espalda

⁷⁰⁸ Nótense los reproches de Herodías a Herodes Antipas en la obra de Flaubert, sobre el abandono de su vida anterior con Herodes Filipo: “¡Vaya apoyo que he obtenido entrando en tu familia! [...] ¡Pero si tu abuelo barría el templo de Ascalón! (2010a: 94).

por el indiano. Así, ambos personajes se igualan en la consecución de la muerte, al tiempo que se vuelven a separar a través del instinto lujurioso experimentado por la Pepona, atraída por el Jándalo-Juan el Bautista. De esta forma se mueven los hilos de las marionetas del drama (Baamonde Traveso, 1981-1982: 210); de acuerdo con título general del *Retablo*, avaricia (Don Igi-Herodes y Pepona-Herodías-Salomé), lujuria (Pepona-Salomé) y muerte (el Jándalo-Juan el Bautista) rigen las motivaciones ajenas de humanidad de las figuras en la escena (Bonilla Cerezo, 2003: 166).

El vaciamiento de los personajes del mito en este “melodrama para marionetas” no excluye, como se adelantaba, el tratamiento simbólico de los motivos mencionados. Así, ofrece el *Retablo* una “visión simbolista de cómo avaricia y lujuria, presentados como grandes impulsos superiores a la voluntad humana, conducen a la muerte” (Rubio Jiménez, 1996: 91). Esta significación última transcurre a través del desarrollo de los motivos del mito de Salomé, como la decapitación y los augurios de muerte, presentados de forma irónica y distanciada con respecto al hipotexto wildeano (2013: 88-91 y 111):

LA PEPONA. ¡Higinio Pérez, tú has cometido alguna gran culpa! ¿Qué secreto es el tuyo! ¡No pierdas la cabeza! [...]

DON IGI. [...] ¡Este saqueo, esta estafa, este latrocinio, no puede continuar! ¡Lo dicho, me pone el revólver en la mano, y a pique de perder la cabeza!

[...]

DON IGI. Palomita, hay que cavar una cueva bajo los limoneros.

LA PEPONA. Muy honda tendrá que ser.

DON IGI. Para un cuerpo. No hay que perder la cabeza (Valle-Inclán, 1996: 412, 414 y 422-423).

Pese al título de su obra, Valle-Inclán no retoma en sentido estricto el motivo de la decapitación, aunque sí lo anuncie tres veces de forma distanciada⁷⁰⁹. En esta ocasión, no se advierte de la degollación del deformado nuevo profeta (Jándalo), sino que resulta Don Igi, el atemorizado nuevo Herodes, el que augura su decapitación (“¡[...] y a pique de perder la cabeza!”), la pérdida simbólica de su poder y hacienda por medio del chantaje del Jándalo. Por encima de todo, resalta en esta evocación mitémica el tratamiento irónico, desplazado el sujeto decapitado del Jándalo (Juan el Bautista) al propio Don Igi (Herodes), hasta llegar al juego de palabras final “cuerpo/cabeza”, para indicar el tamaño de la tumba cavada para ocultar el cadáver del Jándalo, eliminando así el acoso del joven *valentón*.

⁷⁰⁹ En otras obras de Valle-Inclán sí se recrea el motivo de la decapitación de forma expresa, como en *Voces de gesta* (1911): “¡Que siegue su filo la espiga barbada, / que corra la sangre en raudal / y lave el oprobio nupcial / en el heno de la camada / y en el vellón del cabezal!” (1991b: 196-197). Estas palabras de Ginebra, con el sacrificio de su cuerpo al capitán moro para así, rendido de amor, cortarle la cabeza y llevarla como ofrenda al rey Carlino, resulta una suerte de pastiche u homenaje a la figura de Judith, salvadora de Betulia con la decapitación de Holofernes.

Como en otras reescrituras del mito ya analizadas, Valle-Inclán parte del hipotexto, como se aprecia en los ecos intertextuales de variantes como la obra de Wilde. Así, pese a la deformación de Salomé en la figura de la Pepona, queda todavía en esta caricatura algo de la isotopía de la blancura tan frecuente en la figuración de la princesa wildeana (Rodríguez Fonseca, 1997: 198-199), reducida en Valle a apelativos vaciados de la significación original de pureza al entrar ahora en un nuevo contexto ominoso: “Palomita, hay que cavar una cueva bajo los limoneros” (Valle-Inclán, 1996: 422). También se recrean en Valle-Inclán otros motivos de la tragedia wildeana, como las insinuaciones del Tetrarca a la princesa, que en *La cabeza del Bautista* se tornan lujuriosos requiebros de Don Igi y posteriormente una obscena copla del Jándalo:

DON IGI. Dame un besito.

LA PEPONA. No quiero.

DON IGI. ¡Eres muy rica!

LA PEPONA. De ilusiones.

Con un remangue, se sale al huerto lunero, [...] Y salía la copla, punteada por Alberto Saco.

EL JÁNDALO.

Patrón, descorra la llave,

por hacer gasto venimos,

y a darle las buenas noches

la lengua mojada en vino

(Valle-Inclán, 1996: 421-423).

Se aprecia así la desmitificación del tradicional mensaje sagrado del Bautista. Extremando la caricaturización de la figura del profeta con respecto a las versiones de Laforgue y Hoyos y Vinent, Valle-Inclán sitúa al profeta deformado, situado en el “españolizado” espacio costumbrista que subvierte el antiguo mensaje doctrinal de la predicación del personaje⁷¹⁰. La irónica y ambigua copla del Jándalo (que no cesa de jugar con dudosas expresiones como “hacer gasto” o “mojar la lengua en vino”, anfibologías en este contexto) asume ahora la voz del Herodes wildeano, en sus lujuriosos requiebros a la princesa⁷¹¹. La intertextualidad mítica se advierte también en este fragmento en lo respectivo al componente simbólico del drama: “*Aparece, levantando el azadón, que brilla a la luna, y queda en el umbral con gesto de interrogación. [...] La*

⁷¹⁰ Estos mensajes doctrinales asimilados a la figura de Juan el Bautista se recogen con detalle en la *Salome* de Wilde. Resulta indispensable para el drama desarrollar la naturaleza sagrada de la figura, para después lograr el cariz subversivo y profanador de su decapitación. En última instancia, el Bautista representa el Precursor del Mesías: “Después de mí vendrá otro aún más poderoso que yo. Yo no soy digno siquiera de desatar la correa de sus sandalias. Cuando él venga, la tierra desierta se regocijará y florecerá como el lirio. [...] Ha llegado el día, el día del Señor, y oigo sobre las montañas los pies de Aquel que ha de ser el Salvador del Mundo (Wilde, 2013: 59 y 97).

⁷¹¹ Recuérdense las lujuriosas insinuaciones del Tetrarca wildeano, previas a la petición de la danza: “Salomé, ven a beber un poco de vino conmigo. [...] Moja en él tus pequeños labios rojos y luego yo apuraré la copa” (Wilde, 2013: 91).

ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya” (1996: 424). Se produce así la recuperación distanciada y burlesca de la adscripción lunar de Salomé, axial en las obras de Mallarmé y Wilde, y deformada aquí por la caricatura de la Pepona. Nuevamente la luna ilumina el espacio de muerte, como en las versiones de Wilde, Gómez Carrillo o Turcios, pero ello se acompaña aquí de una paródica sustitución; en esta ocasión, la espada del verdugo femenino de la iconografía finisecular, primer término de las pinturas de Henri Regnault [Fig. 9] o Francesc Masriera⁷¹², se torna ahora tosco azadón, empuñado por la rural Salomé-Pepona, suerte de “musa barroca y plebeya”, culminación de la “musa funambulesca” de *La pipa de Kif*. Se demuestra así el proceso de desmitificación, mediante la sustitución y “subversión” de mitemas. En el caso de Valle-Inclán, la desmitificación paródica se completa mediante su “poética de la carnavalización” (Zavala, 1990: 78-79 y 84), la vuelta de tuerca del extrañamiento por medio de la deformación grotesca y la inversión del objeto representado.

Después de los símbolos homicidas y una vez cavada la fosa, se consuma el plan fatal: la atracción por la Pepona hace distraerse al Jándalo, que queda indefenso al apuñalamiento por la espalda de Don Igi. Concluye así el drama con la muerte anunciada, culminando la tragedia en una escena necrófila de la Pepona con el cadáver del joven deseado, compensación a la vejez y corrupción que rodea su vida con el indiano. En este punto, la referencia a la versión de Wilde resulta manifiesta (Rodríguez Fonseca, 1997: 199-200; Aszyk, 2012: 23):

¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. [...] Tengo sed de tu hermosura. Tengo hambre de tu cuerpo [...]. Ni los ríos ni las grandes aguas podrían apagar mi pasión por ti. [...] ¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre?... Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre... Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca (Wilde, 2013: 131-134).

Sobre el hipotexto wildeano, Valle-Inclán produce su reescritura distanciada, en la que retoma el motivo del beso a la cabeza muerta deformando el mito decadentista en varios niveles. Entre ellos, destaca el distanciamiento lingüístico, que caricaturiza el esteticismo de la escena wildeana a través de la violenta zafiedad de los personajes:

La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo.
 LA PEPONA. ¡Flor de mozo! [...] ¡Roja estoy de tu sangre!
 [...] ¡Bésame otra vez, boca de piedra!

⁷¹² Se ha hablado reiteradamente en este trabajo de la *Salome* de Henry Regnault [Fig. 9], a cuya figuración de la princesa armada con una espada podría emparejarse el óleo de Francesc Masriera y Manovens *Salome* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Ambas obras comparten la factura orientalista de la representación, aunque Masriera traspasa la insinuación corporal de Regnault al desnudo del busto de la agresiva heroína.

DON IGI. No le platiques al cadáver.
 LA PEPONA. ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas!
 DON IGI. ¿Niña, que haces? ¿La boca le besa, después de ultimarle?
 LA PEPONA. ¡La muerdo!
 DON IGI. ¡Supera el escarnio!
 LA PEPONA. ¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú, viejo malvado!
 DON IGI. ¡Vil ramera, me das espanto!
 LA PEPONA. ¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! ¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! ¡Bésame otra vez, flor galana! ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! [...] ¡Te muerdo la boca! (Valle-Inclán, 1996: 439-441).

Junto a la deformación lingüística (sobre todo, a través de construcciones coloquiales como “la boca le besa”, “ultimarle”) destaca el respeto representativo a la fuente wildeana que ilustra Beardsley (existen además evidentes calcos textuales, repitiéndose los conceptos axiales del “beso” y el “mordisco” a la cabeza muerta) desarrollándose el clímax dramático hasta llegar a límites expresionistas (“roja estoy de tu sangre”). Por otro lado, la extremada versión mítica no dejará de retornar a sus cimientos simbólicos. Así, la enloquecida Pepona expresa su deseo de unión con el cadáver, de quedar en la tierra con él, sepultada bajo los limoneros. En este punto puede apreciarse la posible implicación simbólica del limonero, como nueva alusión al mito Cibele-Atis-Agdistis (Ortiz Olivares, 2015: 88-89), naciendo el árbol frutal del charco de sangre y semen fruto de la emasculación de Agdistis, del que se sentía atraída Cibele (Grimal, 2018: 16-17). Culmina así la tragedia anunciada desde la primera acotación con la mención del “claro de luna en el huerto de limoneros” (Valle-Inclán, 1996: 393), el término de un sacrificio ritual protagonizado por deidades disfrazadas (Doménech, 1988: 291; Ortiz Olivares, 2015: 89) (la luna, Cibele, Agdistis, Salomé, Juan el Bautista) y sus correspondientes pares deformados en las figuras de Pepona y el Jándalo.

La última intervención de la obra interrumpe sin embargo la patética escena de unión necrófila entre la Pepona-Salomé y el Jándalo-Juan el Bautista. Como en la tragedia wildeana, el Tetrarca cierra la acción, aunque en la versión de Valle-Inclán, ello no se traduce en la sentencia a muerte de la mujer *perversa*, sino en base al distanciamiento con que se reescribe el mito. En este sentido, exclama Don Igi: “¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata!” (Valle-Inclán, 1996: 441). Parece indicar así el indiano el absurdo de la acción desarrollada, que podría haber concluido más fácilmente con el pago requerido. Informa esta actitud en última instancia de la radical evolución estética del mito en el seno de la última poética de Valle-Inclán. A diferencia de la ansiedad idealista sobre la que se sustentaba la “perversa contigüidad amor-muerte” (Bonilla Cerezo, 2003: 166) del decadentismo en obras como la *Sonata de otoño*, el teatro para marionetas

muestra un punto de no retorno, en tanto a estética y cuestionamiento crítico de la realidad. La herramienta para ello resultará el distanciamiento irónico⁷¹³ y “la crisis del personaje burgués y la dramaturgia verista” (2003: 162). De este modo, “la marioneta desestabiliza en cierto modo las certidumbres del espectador. En ella se descubren datos contradictorios [...]; el lector/espectador tiene que reconstruir el significado de sus percepciones. Donde pensábamos poder leer tenemos que descifrar” (Lavaud y Lavaud, 1992: 368). La reescritura de los motivos míticos y su presentación vaciada a través de los “fantoques” de Valle-Inclán ofrece la clave del teatro del porvenir, en el que el espectador no se sintiese reconocido, sino que, por medio de la distancia crítica activada por la parodia (Hutcheon, 2000: 37 y 116) tuviera que descodificar activamente las implicaciones de las figuras del escenario. Al mismo al tiempo, se resignificaba el mito, cuyo esquema de motivos se resquebrajaba por parte de figuras grotescas, movidas por instintos irrefrenables, símbolos posibles de la impotencia esencial del ser humano (Cardona y Zahareas, 1982: 32; Lavaud y Lavaud, 1992: 367) ante un entorno opresivo.

El recorrido por estos textos desmitificadores permite comprobar en gran parte la hipótesis inicial sobre las mutaciones estéticas e ideológicas del mito de Salomé, su reescritura a partir de diferentes poéticas y en definitiva, su transición por los diferentes estadios de la “tradición de la ruptura” (Paz, 1998: 148). Partiendo de la “tradición desmitificadora” apreciable ya en Heine y Laforgue, autores como Gómez de la Serna, Güiraldes, Hoyos y Vinent y Valle-Inclán pusieron también de su parte para desautomatizar los modelos finiseculares. Esta actitud partía sin embargo de un imaginario sobre el que se asentaban ineludiblemente para introducir sus variaciones. En los casos de Hoyos y Valle, el recorrido de Salomé por la poética de ambos partió de estadios imbricados en el Modernismo, absorbiendo a la vez ecos de las versiones míticas de Mallarmé, Flaubert, Huysmans, Wilde o Eugénio de Castro. En esta etapa se retomaban los motivos tradicionales del mito finisecular (danza de Salomé, decapitación

⁷¹³ Según Cardona y Zahareas, “el autor se distancia [...] por lo menos temporalmente para poder observar mejor su *propia* realidad [...]. Los componentes de este títere grotesco no están *alejados* de nosotros, están *distanciados*. La diferencia es decisiva: el distanciamiento implica un divorcio, pero sobre todo entraña una pertenencia anterior. [...] Por eso el elemento fantoquesco del esperpento produce un impacto tan inquietante: nuestra usual noción del mundo se viene abajo, y en su lugar encontramos la pérdida de la identidad, la distorsión de las normas y la destrucción de la personalidad” (1982: 51-52). En este sentido incidía Gullón al hablar del componente comprometido del esperpento: “Contrariamente a lo que suele pensarse, el esperpento, valleinclanesco o no, lejos de ser una técnica desrealizadora, fue concebido para aproximarse a la realidad de manera más lúcida y desengañada que la habitual en el llamado realismo, intentando descubrir en ella lo que no sé si atreverme a llamar su esencia” (1969: 100).

de Juan el Bautista) al tiempo que se desarrollaba en la figura de la princesa hebrea el ideal de belleza maldita decadentista.

Con el paso del tiempo, la evolución de las poéticas terminó incidiendo sobre la configuración del mito, ya plenamente banalizado a las alturas de los años 20. En este punto, algunos escritores comenzaron a desplazar los modelos decadentistas, lo que conllevaba primero un inicial cuestionamiento. Así, continuando la estela de predecesores como Laforgue y Güiraldes, Hoyos y Vinent se propuso en *Vidas arbitrarias* exagerar el espacio mítico orientalista, los motivos y los rasgos tradicionales de los personajes bíblicos hasta llegar a la caricatura. Por su parte, Valle-Inclán activó en el mito los procedimientos mitopoéticos que venía ensayando desde algunos años en sus esperpentos. Así, en *La cabeza del Bautista*, la intertextualidad perceptible todavía en las burlescas caricaturas de Hoyos se tornará ahora superposición icónica (unión de los motivos bíblicos a un decorado costumbrista) para crear grotescos personajes, marionetas a las que se enfrentaban nuevas tramas, adueñándose de nuevos componentes simbólicos, pero quedando acorraladas finalmente, inútiles ante realidades que los superaban.

Teniendo en cuenta la complejidad de las poéticas particulares de cada autor, las desmitificaciones analizadas no dejan de mostrar las múltiples facetas de la modernidad, en una literatura inestable, en constante transformación⁷¹⁴. En este ambiente, la recontextualización y subversión de los motivos del mito de Salomé se producen por caminos diversos: parodia, caricatura, juegos metaliterarios o el uso del elemento grotesco. En última instancia, el resultado de las propuestas desmitificadoras no será otro que resaltar diversas y subversivas propuestas de liberación de un mito que se desnudaba de formas e ideologías anteriores, funcionando como vehículo de expresión de nuevas preocupaciones estéticas, cada vez más próximas a las vanguardias⁷¹⁵. En este sentido resulta paradigmática la obra de Valle-Inclán, inicio modernista y cierre prevanguardista

⁷¹⁴ En este sentido resultan paradigmáticas las palabras de Baudelaire y su definición de modernidad: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (2015: 150). En esta atmósfera, lo grotesco valleinclaniano tiene terreno abonado: “lo grotesco se nutre de la desintegración, de la fusión y de la fluctuación. Destruye el orden universal tal y como lo conocemos, o cuando menos, desvanece la *ilusión* que podamos tener de la existencia de tal orden” (Cardona y Zahareas, 1982: 48).

⁷¹⁵ Jean-Marie y Eliane Lavaud realizan un análisis certero de la posición de Valle-Inclán en el contexto teatral de su tiempo: “La participación en unos grupos renovadores, la dirección de los mismos, la creación de textos experimentales como son los esperpentos, los autos para siluetas y los melodramas para marionetas entran, por cierto, en la perspectiva de renovación teatral de las vanguardias, sin tener nunca su vitalidad ni necesarios excesos. [...] El creador del esperpento se sitúa en la perspectiva de las vanguardias, pero con límites. No pudo incorporarse Valle-Inclán a laboratorios y experimentos del tipo francés o alemán, aunque sí se integró a un pequeño grupo de creadores, artistas y aficionados, como los que encontramos en *El mirlo blanco* o *El cántaro roto*” (1992: 364 y 368).

en España, al tiempo que testigo de las sucesivas reescrituras en base a diversas estéticas: desde el influjo finisecular-decadentista a la avanzadilla del nuevo teatro, desde Maeterlinck y las teorías de Meyerhold pasando por el *Teatro dei Piccoli* de Prodecca hasta llegar a coincidir en el tiempo con Artaud y Brecht.

3. 9.4. LAS REESCRITURAS FEMINISTAS: EMILIA PARDO BAZÁN Y DELMIRA AGUSTINI

Me sitúo de nuevo ante los espejos
que me rodean y trato de definirme
(Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño*)

Llegados a este punto ha podido comprobarse la amplitud y variedad de la tradición mítica en la que se inscriben los discursos de Salomé. Así, junto a las reescrituras de filiación simbolista y decadentista en la obra de Casal, Valencia, Lugones, Tablada, Villaespesa o Carrere, convivieron las propuestas desmitificadoras desde fecha tan temprana como 1909, año de difusión de la obra wildeana en España por *Prometeo* (Fernández Cifuentes, 1982: 100-101), en donde se publicaba además la *Beatriz* de Gómez de la Serna. A partir de aquí, y de forma coetánea a las abigarradas reescrituras esteticistas del mito en Hoyos y Vinent o Vargas Vila, fructificó una productiva línea crítica del mito, desde Güiraldes hasta la última etapa de Hoyos y Vinent y Valle-Inclán. Entre estas dos corrientes de revisión del mito se encuentran las versiones de Emilia Pardo Bazán y Delmira Agustini. Pese a la divergencia aparente de sus poéticas, ambas autoras mostraron el deseo de evolución estética, partiendo desde las tradición en la que se habían formado hasta anunciar las nuevas tendencias literarias de inicios del siglo XX: en el caso de la novelista, su prosa transitaría del naturalismo de *Los Pazos de Ulloa* (1886) a las tendencias modernistas de sus últimas obras (Varela Jácome, 1973: 63-65); en el caso de la poeta, mostraba su literatura el recorrido desde el Modernismo dariano hasta el inicio de su disolución en las tendencias “posmodernistas”⁷¹⁶ (Bruña Bragado, 2005: 45). Ambas autoras compartieron además un notable interés en el mito de Salomé, sobre cuyos fundamentos introdujeron sendas reescrituras ideológicas.

En el procedimiento de recepción del mito bíblico resultan variadas las fuentes en las que se basa la recepción literaria de Pardo Bazán (Sánchez Martínez, 2018b). En este

⁷¹⁶ Bruña Bragado afirma que el contexto de recepción del Modernismo en Uruguay da lugar a posturas muy avanzadas con respecto a las primeras tendencias del movimiento: “Rodó valora críticamente la obra de Darío y exige ciertos cambios de rumbo, Herrera y Reissig lleva la estética modernista hasta sus últimas consecuencias y autores como Vasseur propician ciertas aperturas con la incorporación y traducción de ciertos autores, como Walt Whitman. De esta renovación del lenguaje propia del momento, así como de las particulares condiciones de género [...] surge la singularidad de su poesía [de Agustini]” (2005: 47).

sentido, podría hablarse de la inscripción de la condesa en dos tradiciones. En primer lugar, por sus vastos conocimientos hagiográficos, doña Emilia conoce desde sus orígenes los hechos relativos a la decapitación de Juan el Bautista, tanto a través de fuentes bíblicas como patrísticas. Desde esta última tradición textual accede la escritora a textos de San Jerónimo como la *Apología contra Rufino* (III, 42), que cita en uno de sus primeros artículos dedicados a la figura del Bautista, publicado en *La Ilustración Artística* del 9 de julio de 1900. Aquí, de forma semejante al Padre de la Iglesia, se retrotrae a los martirios sufridos por la cabeza del santo, muy populares en la Edad Media (Réau, 1996: 516):

Juan, cargado de cadenas, seguía predicando; porque el tirano había encadenado sus miembros, pero no su espíritu y su voz. Esa fue la causa de su muerte. Herodías sólo le pedía silencio: al ver que no callaba, aspiró a degollarle, y se cuenta que, cuando al fin tuvo en su poder la lívida cabeza, con la aguja de su pelo atravesó la lengua, como Fulvia de Cicerón (Pardo Bazán, 2005: 112).

Junto a la literatura patrística, la obra de Pardo Bazán se beneficiará de esta tradición hagiográfica a partir de su afición a la imaginería castellana, especialmente proclive a la representación escultórica de decapitados. Precisamente, en un artículo del 22 de julio de 1915 en *La Nación* de Buenos Aires, la autora describirá con gran admiración a los decapitados del Museo de Escultura de Valladolid, que recogían ejemplos insignes de “la talla hispánica, alta manifestación de nuestro ideal” (Pardo Bazán, 1999: 1027).

La segunda tradición de la que Pardo Bazán beberá resulta propiamente la formada por las variantes del mito moderno de Salomé. Entre ellas, la autora declarará primero su admiración por Heinrich Heine, cuya obra llegará a traducir parcialmente (Pardo Bazán, 1886: 482-483; 2005: 147 y 323; Rodríguez Yáñez, 2005), dedicándole artículos como su “Fortuna española de Heine” (*Revista de España*, 5, 1886). Para la condesa, “Heine posee cuanto enriquece la forma bella y el fondo intelectual de un gran poeta contemporáneo, haciéndole universal y duradero” (1886: 485). Pero no dejaba tampoco doña Emilia de destacar la vena irónica y satírica de *Atta Troll* (1843), como se ha estudiado, uno de los textos fundamentales en la configuración del mito romántico de Salomé. Entre las otras versiones míticas relevantes del período, Pardo Bazán también se acercará a las obras del “maestro altísimo” Gustave Flaubert, cuyos libros nacían “del doloroso fondo de la neurosis” (Pardo Bazán, 2005: 422). Poseerá la escritora gallega un especial interés en *Salammbô* (1862), precisamente una de las novelas del autor normando que más inspirará la *Salomé* de Oscar Wilde, tal y como la misma Pardo Bazán señala en varias ocasiones (Pardo Bazán, 1911: 56-57; 1999: 1134; 2005: 539). Ahora bien, si la obra de Wilde resulta la principal fuente de inspiración para las variantes hispánicas del mito (Rodríguez Fonseca, 1997), ello encuentra un altavoz en los artículos de Pardo

Bazán. Así, la condesa menciona la figura y la tragedia de Wilde en multitud de artículos (DuPont, 2012: 67), tratando el tema con detenimiento en un total de siete crónicas: dos en *La Nación* (1 de abril de 1910 y 12 de diciembre de 1917), tres en *La Ilustración artística* (27 de mayo de 1912, 18 de mayo y 1 de junio de 1914) y dos en *ABC* (5 y 10 de enero de 1920). Puede apreciarse de esta forma cómo la presencia de Salomé llegó a resultar obsesiva para la condesa, ocupándola hasta poco antes de su muerte.

La primera crónica mencionada, aparecida en *La Nación* de abril de 1910, comentaba la asistencia de la autora al estreno madrileño de la ópera de Richard Strauss, acaecido escasamente dos meses antes de la publicación de su texto. Comentaba aquí con admiración Pardo Bazán la notable actuación de la soprano italiana Gemma Bellincioni (1999: 374), de forma semejante a como resaltaría luego en su crónica de 1912 la de la actriz Lyda Borelli en el estreno de la *Salomé* de Wilde en el Teatro de la Comedia de Madrid. Entre estas noticias sobre las primeras representaciones de las obras de Strauss y Wilde en España no podían faltar las referencias a Margarita Xirgu (Pardo Bazán, 2005: 461), que se mimetizaba con el personaje wildeano por primera vez en España, en su accidentado estreno de febrero de 1910 en el Teatro Principal de Barcelona (Rubio Jiménez, 2001: 76). Por otro lado, Pardo Bazán también prestará atención a las bailarinas que se inspiraron en el mito bíblico, como Tórtola Valencia (DuPont, 2012: 67), que todavía en mayo de 1919 causaba furor por sus provocativos bailes orientalistas [Fig. 36 y 37]. Por último, en sus crónicas de 1920, doña Emilia no dejaría fuera sus consideraciones sobre las representaciones de Salomé en las artes plásticas (1920a: 3), refiriéndose a las pinturas de Tiziano, Regnault o Moreau, cuya *Salomé* habría contemplado la condesa en París⁷¹⁷.

Las crónicas de Pardo Bazán sobre Salomé muestran el carácter multiforme de la recepción del mito en la obra de la condesa. Como puede apreciarse, la autora recibiría la

⁷¹⁷ Pardo Bazán contempló alguna de las versiones de la *Salomé* de Moreau expuestas en la Exposición Universal de París, a la que viajó la condesa en agosto de 1900. Las impresiones causadas por este viaje las recogerá la autora en las casi cuarenta crónicas que publica ese mismo año en *El Imparcial* y que luego compondrán *Cuarenta días en la exposición* (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, s.a). Concretamente, se habla aquí de “Gustavo Moreau y su *Salomé* pintada con polvos de oro” (Pardo Bazán, s.a.: 260). Con solo estos datos resulta difícil saber cuál de las múltiples versiones del mito realizadas por Moreau pudo contemplar la condesa, posiblemente (y al no mencionarse la acuarela) fuera un lienzo, quizás la *Salomé dansant* [Fig. 10], expuesta ya en el Salón de París en 1876 (Molins, 1995: 24-25). Moreau representará uno de los modelos para Silvio Lago en *La Quimera* (1905): “Silvio comprendió que su alma era del grupo poco numeroso a que perteneció el autor de *Salomé*. Almas complicadas, pueriles y perversas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas... Nunca almas panzudas de burgueses. Almas siempre resonantes por la vibración de las cuerdas polifónicas de sus nervios” (Pardo Bazán, 1991: 413).

intensa tradición mítica a través de diversos canales: primero, los textos bíblicos y antiguos, así como su iconografía⁷¹⁸ (especialmente en el caso comentado de la imaginería) y obras de investigación bíblica tan influyentes en el XIX como la *Vie de Jesus* (1863) de Renan (Sotelo Vázquez, 2010); su experiencia como lectora de los textos de Heine, Flaubert, Huysmans y Wilde y finalmente la asistencia a las representaciones de la tragedia del autor irlandés y de la ópera de Strauss. A partir de esta recepción totalizadora, Pardo Bazán no se resistiría a contribuir con sus escritos a diseccionar una figura de moda. Fruto de los espectáculos de actualidad (teatro, ópera y ballet) se popularizaba en la España del Novecientos la figura de la princesa hebrea y su interpretación dominante: el arquetipo de la *mujer fatal* decadentista heredero de Huysmans: “la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, [...] la Belleza maldita [...]” (2012: 179). Este imaginario resultaría reproducido en la prensa, como se aprecia en el artículo de Fernando Araujo en *La España Moderna* de noviembre de 1910, poco posterior al primer texto localizado de Pardo Bazán sobre el asunto.

Precisamente por ser una manifestación absoluta de lo inconsciente, aparece Salome como perfecta imagen de la fatalidad. [...] la síntesis de la perversidad, la imagen de la crueldad, el ejemplo de las reciprocidades misteriosas y temibles entre el amor y la muerte, la encarnación del sacrilegio, el tipo de monstruosidad psíquica, la alegoría entre el antagonismo de la vida sensual y la vida mística; no es nada de eso y es todo eso. Absolutamente vacía, la psicología de Salomé es el enigma mismo, un misterio-creado enteramente por todos los que, al quererlo resolver, lo han fortificado, amplificado y enriquecido (Araujo, 1910: 197-198).

Concluía así este artículo con la interpretación de la figura bíblica en clave decadentista, en tanto que “imagen de la fatalidad”, “síntesis de la perversidad”, asumida en el *desvío* erótico y en tanto que “encarnación” del sacrilegio en la profanación del cuerpo del Bautista. Culminaba el texto comentando el “misterio” de una figura vacía psicológicamente; se encuentra aquí, en otras palabras, un reconocimiento velado de la ductilidad del mito para adoptar formas y significaciones diversas en cada reescritura.

El triunfo de la perversidad de Salomé proclamada en textos como el de Araujo, no recogía sin embargo otros motivos fundamentales del mito que Pardo Bazán conocía: después de la exaltación de la “belleza maldita” se producía la muerte de la princesa. Así,

⁷¹⁸ Sobre la temprana afición a la *Biblia* se habla en los “Apuntes autobiográficos” de la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* (Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, 1886): “Era yo de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas. [...] De cuantos allí había [en Sangenjo], uno solo recuerdo: pero ese con tal viveza, que estoy segura de que si ahora encontrase la edición, la reconocería. Era una Biblia en varios tomos, con notas y preciosos grabados: me engolfé en su lección y no perdoné ninguna de las partes de tan incomparable todo. [...] Hoy cometo la tontería de ponerme muy hueca recordando que los tres libros predilectos de mi niñez, y esto sin que nadie me encareciese de propósito su valor, fueron la *Biblia*, el *Quijote* y la *Iliada*” (Pardo Bazán, 1886: 14-15 y 21).

la “estilización del mal” decadentista (Litvak, 1979: 86), surgía de un trasfondo ideológico misógino que culminaba en el castigo ejemplar a la mujer de sexualidad *desviada*, motivo paradigmático en Wilde (Martínez Victorio, 2010: 593-594; Kristeva, 2014: 110) y que pasará al ámbito hispánico en las versiones de la muerte de Salomé de Darío, Carrere o Vargas Vila, así como en las condenas críticas que llegarían hasta la obra de Ortega y Gasset, con su denuncia de la “mujer de presa”, de la “deformación de la feminidad” (2004: 481)⁷¹⁹. Pese a que la obra de Pardo Bazán comenzaba a conectar con las tendencias finiseculares y modernistas (Bravo-Villasante, 1962: 252-253; Clémessy, 1982: 291-312 y 373-396; Varela Jácome, 1973: 63-65), la autora no podía asumir completamente el trasfondo ideológico de los hipotextos a los que se adscribía. De esta forma, y sin renunciar a su delectación por el trasfondo bíblico, la autora recogerá el esquema mítico de Salomé para producir inmediatamente una reescritura radical de sus fundamentos, ya no solo estéticos e iconográficos sino también ideológicos.

En el comienzo de su particular proceso de desmitificación, Pardo Bazán situaba su definición de decadentismo, inscribiéndolo en la evolución de la historia del arte y ejemplificándolo en el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. Según la condesa, en esa escultura se alcanzaba el ideal máximo de Belleza (Pardo Bazán, 2005: 112), entendido este estadio en los términos de alteridad decadentista (Litvak, 1986: 16-17), objetivo último de las tendencias finiseculares. Con el avance de su crónica, Pardo Bazán concretaba: “La decadencia (...) es un período en el que el culto a la belleza se muestra fervoroso y engendrador, y en el que el sentimiento lírico, al parecer agotado en sus fuentes por el Romanticismo, renace en formas nuevas, exaltadas y a veces maravillosas” (Pardo Bazán, 1920b: 3). Trascendiendo los clichés de la época sobre la *décadence* (corrupción, agotamiento, declive, superstición) (Calinescu, 2003: 183), erigió Pardo Bazán una concepción positiva de decadentismo en tanto que generación de belleza a través del renacimiento de formas nuevas⁷²⁰. De esta forma, al tiempo que se legitimaban

⁷¹⁹ Ortega y Gasset denuncia que el mito de Salomé propone la ruptura de la “armonía” entre los sexos: “Una meditación seriamente conducida nos revela la esencia de la feminidad en el hecho de que un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona. Todo lo demás que la mujer hace o que es, tiene un carácter adjetivo y derivado. [...] Existe, pues, una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para esta, vivir es entregarse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acomodo. El conflicto surge cuando en ese instinto radical de lo masculino y femenino se producen desviaciones e interferencias” (2004: 480).

⁷²⁰ Se aprecia aquí una voluntad de rehabilitar el decadentismo por parte de doña Emilia semejante a algunos escritos de Nietzsche, como en *Die fröhliche Wissenschaft [La ciencia jovial]* (1882): “Los tiempos de corrupción son aquellos en que las manzanas caen del árbol: quiero decir, los individuos, los que portan las semillas del futuro, los primeros creadores de la colonización espiritual y de la nueva formación de comunidades, de Estados y sociedades” (Nietzsche, 1990: 47).

nuevos gustos estéticos a través de la evolución de su poética en obras como *La Quimera* (1905), *La Sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911)⁷²¹, doña Emilia rehabilitaba los mitos finiseculares. Este ideal estético resultará el prisma desde donde se interpretan motivos como la decapitación en obras como la cabeza cortada de San Pablo del Museo de Escultura de Valladolid:

La perla del museo es una cabeza cortada segada por el cuello, que destila sangre, y en el cual, con insuperable perfección anatómica, reveladora de un estudio del natural, crispador -se pueden contar las venas y se ve la tráquea seccionada-. Esta cabeza no es la de San Juan, tipo de la hermosa en el degüello: es la de San Pablo; pero tiene igualmente una intensidad trágica inmensa, y no se pueden apartar de ella los ojos, por la fascinación del arte, dentro del horror de un asunto (Pardo Bazán, 1999: 1027-1028).

Uniendo el estímulo visual-escultórico y el poético remontándose Pardo Bazán al poema “À Madrid” (*Espagne*, 1845) de Gautier como hipotexto⁷²² (Du Pont, 2012: 73), se expresaba la delectación decadentista en el horror de la decapitación y la muerte del cuerpo, pasándose después a la estilización del miembro cercenado (“la hermosura en el degüello”). Sin embargo, los personajes de la condesa no suelen permanecer en este goce de lo corporal como realización última. Se podría decir que a partir de la corporalidad de *Insolación* (1889) hasta llegar al ascetismo final de *Dulce Dueño*, doña Emilia no deja de plantear la irresoluble dicotomía ente cuerpo y espíritu (Clémessy, 1982: 392 y 683-691; Mayoral, 1989: 22), que su reescritura del mito de Salomé se propone solventar.

La revalorización del mito de Salomé en las mencionadas crónicas de Pardo Bazán se concretará en la práctica narrativa y en la construcción psicológica de Lina Mascareñas, protagonista de *Dulce Dueño*. Precisamente en esta obra se produce una compleja intertextualidad dialógica (Pereira-Muro, 2008: 260), en la que se huye de la mera cita y recepción pasiva de los múltiples hipotextos musicales (*Lohengrin* y *Parsifal* de Wagner, *Salomé* de Strauss) y literarios (junto a la *Salomé* de Wilde, las obras de Gautier, Flaubert

⁷²¹ Pardo Bazán explicita en *La Quimera* a través de Silvio Lago la evolución radical de su propia poética, desde la órbita naturalista hasta las tendencias modernistas: “Ya no aspiraba a la obra fuerte, al trozo de realidad, quería, en esa realidad, realizarse él también, derramar su propia esencia, dominar con su yo lo externo, penetrándolo” (1991: 453).

⁷²² La descripción de la cabeza cortada de San Pablo realizada por Pardo Bazán parece retomar las imágenes del mencionado poema de Gautier: “Au milieu de la table, à la place des fleurs, / Frais groupe mariant et parfums et couleurs, / Grimaçait sur un plat une tête coupée, / Sculptée en bois et peinte, et dans le sang trempée, / Le front humide encor des suprêmes sueurs, / L'œil vitreux et blanchi de ces pâles lueurs / Dont la lampe de l'âme en s'éteignant scintille ; / Chef-d'œuvre affreux, signé Montaùès de Séville, / D'une vérité telle et d'un si fin travail, / Qu'un bourreau n'aurait'su reprendre un seul détail” (Gautier, 1882 : 111). Resulta sintomático el comentario de Pardo Bazán sobre el poema de Gautier en *La literatura francesa moderna*, donde asimila el texto a la estética decadentista y al mito finisecular de Salomé: “ensalza la realidad de las tajadas venas, donde perlean todavía gotas de sangre [...]. Y si podemos decir que está entero Baudelaire en esa ensangrentada cabeza que una fina mano de mujer acaricia, también habremos de reconocer que está la *Salomé* de Wilde, y *Salambó* [sic.], y cien ejemplares de arte moderno, literario, plástico y musical” (Pardo Bazán, 1911: 285).

y Baudelaire) (Ezama Gil, 2007: 187-197), a favor de la construcción de hipertextos adaptados a la ideología y las necesidades estéticas en las que se sustenta la novela. En cuanto a la vertiente intertextual de las variantes del mito bíblico, como ya ocurría en textos como el cuento de Gómez Carrillo ya comentado, existe un diálogo de fondo en la novela entre dos sujetos femeninos, Lina y Salomé; ante todo, ambas tratan de “crear arte y ser arte al mismo tiempo” (Pereira-Muro, 2008: 271). Como se analizó en apartados anteriores, la Salomé finisecular representa el objeto esteticista por antonomasia; así, la danzarina enjoyada de Moreau crea arte (baile), al igual que la protagonista de la novela “estetiza” su cuerpo (con joyas y lujos variados) y todo lo que la rodea (Pardo Bazán, 1989: 127), tal y como hacía el dandi Des Esseintes de Huysmans (Kirkpatrick, 2003: 111 y 116) y la propia Salomé en las abigarradas descripciones orientalistas de Hoyos y Vinent o Vargas Vila.

En este sentido de conciencia intertextual describe Lina Mascareñas a Agustín Almonte, su nuevo pretendiente, como una suerte de Bautista redivivo, en base a la iconografía tradicional del decapitado: “Desde el primer momento -es una impresión plástica- su cabeza me recuerda a la de San Juan Bautista en un plato; la hermosa cabeza que asoma, lívida, a la luz de las estrellas, por la boca del pozo, en *Salomé*. Cosa altamente estética” (Pardo Bazán, 1989: 219). Aparece así, una vez más, el gusto esteticista y decadentista por la muerte⁷²³, que se expresa por medio del motivo de la decapitación. Introduce sin embargo aquí la condesa una radical innovación en el esquema mítico al tiempo que una desmitificación feminista: a través de la primera persona femenina de la narración, la princesa hebrea deja de resultar el tradicional objeto poetizado de un decorado orientalista para erigirse sujeto autónomo de la enunciación. En este caso, la figura de Salomé se vacía así de su significado tradicional de “alteridad” amenazante (Beauvoir, 2019: 234-235) para asimilarse con la protagonista de la novela, que se reconoce en ella, ofreciéndole cuerpo y voz. Acepta así la escritora la “máscara mítica” (Gilbert y Gubar, 1998: 31-32) para poseerla y finalmente redefinirla (Bruña Bragado, 2005: 55-56) mediante el lenguaje liberador⁷²⁴ (Cixous, 1995: 54-66). De esta forma, en su búsqueda de la felicidad, Lina-Salomé no acaba de encontrar la realización personal

⁷²³ En *La Quimera* realiza Pardo Bazán en su retrato de Espina Porcel uno de sus mayores homenajes a la *mujer fatal* decadentista: “Pero Espina no tenía, puede afirmarse, lo llamamos corazón, excepto para sentir la belleza más allá del mal y del bien, y acaso preferentemente más allá del mal, gozando con fruición de lo perverso, como se goza un sabor, un perfume, una asociación de líneas” (1991: 456).

⁷²⁴ En este sentido comenta Cixous: “[...] para la mujer, hablar en público -diría incluso que el hecho de abrir la boca- es una temeridad, una transgresión” (1995: 55).

en la esfera corporal. En este sentido, a lo largo de *Dulce Dueño* se rechazan constantemente los instintos del cuerpo, único responsable de los fracasos amorosos y de la frustración vital de la protagonista. “¿Cómo me dejé arrastrar por el instinto? [...] ¿Y no hay más amor que ese? [...] me renuevan la náusea moral, el sufrimiento de la vergüenza triste, de la repugnancia a tener cuerpo” (Pardo Bazán, 1989: 202 y 231). Para contrarrestar el cuerpo, la novela se construye en torno a la búsqueda del amor ideal (Clémessy, 1982: 385). En este objetivo de peregrinaje interior para acceder a nuevas realidades de perfeccionamiento, la heroína acaba cimentando su asimilación con una nueva figuración del mito de Salomé.

La reescritura del mito en la obra periodística de Pardo Bazán resulta clarificadora para comprender la resignificación de la figura femenina en *Dulce Dueño*. Ante todo, la naturaleza *escogida* de la princesa hebrea contrasta radicalmente con la concupiscencia de los personajes del banquete de Herodes, en cuyo episodio se inscribe el personaje femenino descrito en *La Nación*:

La belleza de Salomé consiste precisamente en que es un ser superior al ambiente de grosera sensualidad que la rodea. Su concupiscencia es del Espíritu. [...] La vemos salir a la terraza [...] y buscar en la luz ensoñadora de la luna, en la tibia palpación de la noche de Oriente, un poco de ensueño, un poco de infinito. La voz de Juan [...] la hiere en el corazón. [...]. No es un hombre más [...]; es el profeta, el vidente, el que ve lo futuro, el que maldice a los pecadores [...]. Y Salomé morirá virgen, porque romántica también, ha amado un imposible, entre espasmos de dolor y tristeza desgarradora, no de grosera sensualidad [...] (Pardo Bazán, 1999: 372-373).

Así, frente a la corporeidad de las representaciones de Salomé realizadas por la tradición decadentista y sus variantes hispánicas⁷²⁵ en tanto que revisión del etéreo Eterno Femenino⁷²⁶, y el modelo del “ángel del hogar” esposa y madre⁷²⁷, doña Emilia produce una nueva reescritura de un mito cuyo carácter subvertía los códigos tradicionales de feminidad (Ortega y Gasset, 2004: 480-483). Para ello, escoge primero de la tradición finisecular los atributos de autonomía y pureza femenina heredados de Mallarmé, aunque subvierta nuevamente el hipotexto en la necesidad de la unión con el “otro”. Así, Lina

⁷²⁵ Pese a que Huysmans poetiza en *À Rebours* el ya estudiado ideal de la “mujer joya”, no cesa de recrear el cuerpo de la danzarina, en el éxtasis de su danza salvaje y lujuriosa: “ondulaban los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan; sobre su piel sudorosa centellean los diamantes [...]” (2012: 177-178). Esta corporalidad será exaltada en el comentado poema de Lugones, que inicia con la evocación cuasi animalizada de la danza: “Hinchado el cuello en incitante escorzo, / y cimbreando su flexible torso / con nerviosa elegancia de pantera, / danza la hermosa hebrea ante el Tetrarca, / cuya mirada voluptuosa abarca / la escultura triunfal de su cadera” (1901: 123). Sobre semejante modelo de incitación corporal de la perversa *mujer fatal* se mueve “Salomé” de Villaespesa: “Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa / danzando, suelta al viento la leonada melena, / y entre las espirales de sus velos de gasa / transparece el incendio de su carne morena” (1954: 783).

⁷²⁶ V. nota 48.

⁷²⁷ V. Nota 274.

comparte con esta nueva Salomé el rechazo al cuerpo y la búsqueda de un amor ideal, que únicamente puede resultar espiritual, en la unión con el hombre sobrehumano, el profeta “vidente” en búsqueda “de infinito” (Pardo Bazán, 1999: 372-373). Conectando con esta crónica, Lina llega a afirmar, en manifiesta intertextualidad con el *Parsifal* (1882) de Wagner: “La herida me sangra hacia dentro”⁷²⁸ (Pardo Bazán, 1989: 149). Se hace alusión así al proceso de anulación de lo corporal y corporeización del alma, que pone fin al itinerario de búsqueda interior que emprenden tanto el héroe wagneriano como Lina⁷²⁹. Así, aunque la figuración del mito de Salomé en las crónicas de Pardo Bazán posee cierta materialidad, se reviste de un simbolismo trascendente, de forma que la corporalidad de la danza, “en [la] que resplandece la estrecha afinidad de la muerte y el sensual amor” (Pardo Bazán, 2005: 410) se trasciende a sí misma. Finalmente, la cabeza cortada del Bautista se transforma en un síntoma de la fragmentación del cuerpo en la búsqueda de la ideal unión entre almas.

En esta comunión entre individuos (sujeto femenino y sujeto masculino ideal) se busca la conjunción entre la estetización de la realidad al tiempo que el perfeccionamiento del sujeto femenino. Pardo Bazán plantea así una vuelta de tuerca esteticista a sus ideas sobre la emancipación femenina, defendida arduamente por las escritoras del XIX⁷³⁰. En esta ocasión, una vez que algunos de sus personajes femeninos han alcanzado la autonomía intelectual, como Feíta en *Memorias de un solterón* (1896), se trata ahora de conseguir otro tipo de libertad: “La libertad material no es lo que más sentiría perder. Dentro está nuestra libertad, en el espíritu” (Pardo Bazán, 1989: 178). Este feminismo espiritualista⁷³¹, en tanto que rechazo a lo corporal, pero asunción de la autonomía

⁷²⁸ “Amfortas! Die Wunde! Die Wunde! / [...] Die Wunde sah ich bluten; / nun blutet sie in mir“ (*Parsifal*, Akt.2, Auftritt.2). [“¡Amfortas! / ¡La herida! ¡La herida! / [...] Veo sangrar la herida/ ahora sangra dentro de mí” (*Parsifal*, Acto II, Escena II)]. [Traducción propia].

⁷²⁹ La búsqueda de ambos héroes (*Parsifal* y Lina) concluye cuando alcanzan la iluminación interior por medio de la piedad. En este sentido, la herida es una manifestación de ese sentimiento: “Nuevamente percibí la herida en lo secreto del ánimo; y más viva, más cortante, más divinamente dolorosa. La piedad al fin [...]” (Pardo Bazán, 1989: 285).

⁷³⁰ Podrían citarse ejemplos tempranos como *Sab* (1841), cuyo héroe identifica la condición de la mujer con la del esclavo: “¡Las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo, al menos puede cambiar de dueño [...]. ‘Obediencia, humildad, resignación... esta es la virtud’” (Gómez de Avellaneda, 2014: 270-271). Años después, en 1868, Concepción Arenal denunciaba la situación en la que “la ley civil mira a la mujer como un ser inferior al hombre, moral e intelectualmente considerada” (1974: 104). Contra esta situación se declaraba Pardo Bazán en el Congreso pedagógico el 16 de octubre de 1892: “Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia que en su día podrá constituir o no constituir; que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura [...]” (2018: 169).

⁷³¹ Se podría expresar así la unión compleja entre su ideología feminista, el espiritualismo ruso y las múltiples corrientes finiseculares de las que recibe influencias, cristalizando en novelas de su última etapa

intelectual de la mujer, crea así en Lina un modelo de perfección, otra Nueva Mujer, que después de haber luchado por sus derechos sociales, se embarca ahora en una búsqueda interior. Como modelo, la condesa se apoya en su relectura del mito:

Así, el Tetrarca, prendado antes de la muchacha por su frescura y juventud, se horroriza de ella cuando al entregarle la ensangrentada cabeza del Precursor, ve su alma, su alma fascinadora y terrible, superior a las vulgares orgías y a las incitaciones del goce tosco y abyecto-, su alma idealista, idealista hasta el desenfreno y la locura (Pardo Bazán, 1999: 375).

En última instancia, la “superioridad” espiritual de la Salomé de Pardo Bazán trasciende el idealismo esteticista originario de la tradición mítica hispánica. Lejos por otro lado de cualquier componente esotérico externo a la feminidad natural (como ocurriera por ejemplo en Darío), se defiende la autonomía espiritual de la mujer. Aquí reside lo *monstruoso*⁷³² de heroínas como Feíta, Salomé o Lina. Perseguida la independencia intelectual por parte de la primera, las dos últimas se preocupan también de lo físico, combatiendo el cuerpo y al varón: como *mujeres fatales*, acaban con los hombres (Salomé pide la decapitación del Bautista y Lina provoca el ahogamiento de Agustín Almonte, su último amante) para conseguir la ansiada trascendencia espiritual.

Este objetivo último de liberación femenina que gravita en torno a los personajes de Pardo Bazán contrasta con la realidad de la mujer a finales del XIX y principios del XX, inseparable todavía de las funciones familiares asignadas por la sociedad patriarcal. Por ello, los personajes de la condesa acaban sufriendo el cruel rechazo de su entorno, propiciando así la tragedia. Este resulta el caso de Salomé, cuyo recorrido mítico suele culminar en su ajusticiamiento. “Salomé muere porque su crimen y su amor no son de este mundo y la colocan, por decirlo así, fuera de la humanidad. Al ver en ella un monstruo, la humanidad se desembara de ella” (Pardo Bazán, 2005: 410). No obstante, para doña Emilia, la muerte de Salomé no representa una derrota: “Purificada por el arte, lejos de las inepticias y las burlas, la función tendría la dignidad de lo bello, que no cede a

como *La Quimera* (1905), *La Sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911) (Clémessy, 1982: 291-312 y 373-396; Bravo-Villasante, 1962: 252-253).

⁷³² Feíta, la protagonista de *Memorias de un solterón* resulta descrita por el sujeto masculino como un “monstruo”: “Feíta..., con dolor lo declaro... es un monstruo, un fenómeno aflictivo y ridículo, y si Dios no lo remedia... Ha hecho cuanto cabe por salir de su esfera y del lugar que Dios le ha señalado; como si fuese un hombre, ha leído los libros más perniciosos; ha desgarrado velos que conviene a toda señorita respetar, y por efecto de sus disparatadas lecturas y de sus atrevidos estudios, piensa, habla y quiere proceder como procedería una mujer emancipada” (Pardo Bazán, 2004: 164). Las invectivas de Carranza a Lina son todavía más crudas: “Mujeres como tú, doblemente peligrosas son que las Dalilas y que las Mesalinas. Estas eran naturales, al menos. Tú eres un caso de perversión horrible, antinatural, que se disfraza de castidad y de pureza. ¡En mal hora naciste! [...] más bien me pareces la Melusina, que comienza en mujer y acaba en sierpe! Hay en ti algo de monstruoso, y yo soy hombre castizo, de juicio recto, de ideas claras, y no te entiendo, ni he de entenderte jamás” (Pardo Bazán, 1989: 264-265).

ninguna otra dignidad” (Pardo Bazán, 1999: 375). Esta purificación por el arte tiene un trasunto en Lina; pese a su muerte social (que se traduce en su reclusión en un manicomio), la protagonista llega a trascender la materia, consiguiendo la felicidad en la unión mística con el Amado. Ahora bien, el éxtasis final y la disolución del ser de la protagonista⁷³³ (Pardo Bazán, 1989: 286), no resulta una negación del sujeto femenino (Kirkpatrick, 2003: 127) (reafirmado siempre a través del narrador femenino en primera persona), sino la abolición de la diferencia entre sexos (Pereira-Muro, 2006: 173-174). En definitiva, Pardo Bazán se vale de complejos procedimientos mitopoéticos que culminan en la reescritura por “adición de mitemas” (Martínez-Falero, 2013: 492) al esquema mítico de Salomé (ansia de trascendencia mística que recuerda a la tradición de la escritura religiosa española del Siglo de Oro). Al mismo tiempo, el texto realiza una “subversión de mitemas” (2013: 492): vaciado el mito de las connotaciones misóginas, se eleva la figura femenina por encima de su entorno, anticipando en parte las “teorías de la diferencia” de Irigaray o Cixous⁷³⁴.

Comenzando por la intertextualidad dialógica y la afición por la comunicación entre literatura y música, Pardo Bazán comienza realizando en su obra una amplificación radical del concepto de decadentismo. El resultado de ello culmina en la desmitificación de un arquetipo finisecular que en sus manos deja de ser la perversa *mujer fatal* heredera del decadentismo.: “es la ignorancia del público, y lo viciado de su sentir, lo que le lleva a ver en Salomé una irreverencia licenciosa, algo equívoco y siniestro [...]. Los fueros del arte y la hegemonía de la belleza, comprometidas en este desate de utilitarismo burgués que presenciamos” (Pardo Bazán, 1920b: 3). Así, en el itinerario estético que marca la evolución de la producción de la condesa, Salomé abandonará su malditismo finisecular para asumir voz propia y convertirse a continuación en ideal de belleza y de purificación. En última instancia, el objetivo de la narrativa místico-esteticista de obras como *Dulce Dueño* no resulta una escritura autoreflexiva, sino una particular muestra de

⁷³³ El itinerario vital de Lina Mascareñas culmina en la unión mística con el amado, expresada de forma inequívocamente intertextual con la tradición de la escritura teresiana: “No sé dónde me hallo; un mar de olas doradas me envuelve; un fuego que no destruye me penetra; mi corazón se disuelve, se liquida; me quedo, un largo incalculable instante, privada de sentido, en transporte tan suave, que creo derretirme como cera blanda” (Pardo Bazán, 1989: 286).

⁷³⁴ Nótese los juicios de Cixous sobre la “diferencia” de la feminidad: “Nosotros mismos somos mar, arena, coral, algas, playas, corrientes, niños, nadadores, olas... Heterogéneos, sí. Para su regocijo ella es erógena; es la erogenia de lo heterogéneo: nadadora que va por el aire, en vuelo, no se aferra a sí misma; es dispersa, prodigiosa, sorprendente, capaz y deseosa de ser otros, la otra mujer que llegará a ser, la mujer que no es, él, tú” (cit. por Moi, 1988: 126). Luce Irigaray, por su parte, reafirma el sujeto femenino como “autónomo y diferente”, llegando a una nueva configuración de valores o “ginelocentrismo” (Bruña Bragado, 2005: 51).

compromiso intelectual. Para doña Emilia, “el tema estético de la cabeza cortada, que es sin duda oriental, es también ibérico” (Pardo Bazán, 1999: 1324). Una vez que se atribuyen estos orígenes al motivo de la cabeza degollada, se comenta su conversión en arte por medio de la danza, cosmopolita en Tórtola Valencia y español en la *Imperio* (Pardo Bazán, 2005: 461). Ambas danzarinas resultan para la condesa reflejos *actualizados e hispanizados* de Salomé, reinterpretada ahora bajo el prisma feminista y regeneracionista⁷³⁵ como sujetos en busca de realidades estéticas superiores.

De forma coetánea a la escritura pardobazanianiana, Uruguay asistía al desarrollo de la trayectoria poética de Delmira Agustini, una de las voces femeninas menospreciadas o calificadas de “raras” en la periferia del canon modernista (Molloy, 1984: 57; Peluffo, 2005: 132-133). Justamente en 1910 (año de la referida eclosión crítica de la figura de Salomé en España), la poeta uruguaya publicaba *Cantos de la mañana*, donde al igual que en la narrativa de la condesa, el sujeto femenino dejaba de resultar el objeto poetizado de un decorado orientalista para expresar por sí mismo su propia subjetividad. Pero nuevamente, el imaginario de la tradición decadentista resultaba ineludible, por lo que el sujeto poético no podía dejar de adquirir máscaras estereotipadas de esencia misógina⁷³⁶, donde la feminidad se configuraba en base a las arquetípicas cualidades de amenaza, configurando “monstruos” como el vampiro:

Y exprimí más, traidora, dulcemente
tu corazón herido mortalmente,
por la cruel daga rara y exquisita
de un mal sin nombre, ¡hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.
(Agustini, 2012: 186).

De esta forma se rendía culto a uno de los mitos más productivos de Fin de Siglo, con cuya avidez de flujo vital se identificaba una feminidad monstruosa, de “mil bocas” y

⁷³⁵ Pardo Bazán sintetiza así el nexo entre regeneracionismo y feminismo: “A mi ver, hay que reírse de los demás problemas nacionales; la clave de nuestra regeneración está en la mujer, en su instrucción, en su personalidad, en su conciencia. España se explica por la situación de sus mujeres, por el sarracénismo de sus hombres” (cit. por Bravo-Villasante, 1962: 288).

⁷³⁶ Agustini no deja de acoger extremadas imágenes misóginas de sometimiento femenino, como en “El intruso”: “Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas” o en “Ofrendando el libro”: “Porque emerge en tu mano bella y fuerte, / como en broche de místicos diamantes / el más embriagador lis de la Muerte” (Agustini, 2012: 168 y 226). Esto advierte de la férrea filiación de la poeta con el imaginario modernista, construido en general por el patriarcado: “la mujer poeta y crítica reproduce muchas veces los mismos esquemas y convenciones [que el hombre]. Esto puede deberse tanto a una estrategia de supervivencia, como a la interiorización de valores masculinos, aceptados como norma, y también a la ausencia de una alternativa de expresión de la que participa la falta de una sólida tradición de escritura de mujer” (Escaja, 2001: 6 y 11-12).

“sed maldita”. Se inscribía así Agustini en la tradición decadentista hispanoamericana, retomando el motivo de la vampira como ya hicieran insignes predecesores como Tablada en “Magna Peccatrix” (*El Florilegio*, 1904), o posteriormente Rebolledo en “El vampiro” (*Caro Victrix*, 1916). Sin embargo, la poeta realizaba una reescritura radical del mito; a diferencia de los poetas mexicanos, *Cantos de la mañana* no describía a la vampira desde fuera, como “alteridad” (Beauvoir, 2019: 234-235), sino que la feminidad se expresaba por sí misma, configurándose así un marcado sujeto poético femenino que reivindicaba su autonomía. Pese a esta transformación del mito en la variación de la voz poética, la imagen del vampiro femenino seguía vinculada a su significación misógina tradicional, como advertencia de los peligros del poder femenino sobre el hombre (Girón de Alvarado, 1995: 14-15). No obstante, la fisura en el imaginario tradicional era profunda y el sujeto poético femenino se expresará ahora dudando abiertamente de su apariencia impuesta: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura? / ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura / que come llagas y bebe el llanto?” (Agustini, 2012: 186). Se aprecia así uno de los conflictos axiales en la poesía de Agustini: la aplicación distanciada de los estereotipos del imaginario femenino modernista, lo que se traducirá, en última instancia, en cuanto a la toma de conciencia de su naturaleza irreal, ficcional pero también interesada (Woolf, 2017: 58-59), en el cuestionamiento de los paradigmas de autoridad masculina (Girón Alvarado, 1995: 126-127).

De esta perspectiva ideológica antifeminista que a pesar de sus vacilaciones acababa asumiendo Agustini en tanto que se adscribía a la tradición modernista surgían otras figuraciones paradigmáticas de lo femenino fatal, llegando a revestirse de la animalización reptilesca tradicional desde el Génesis (Litvak, 1979: 41-43; Bornay, 2016: 299). Ello puede apreciarse en “Serpentina”⁷³⁷ (*El rosario de Eros*, 1924), donde la asimilación de la feminidad con la serpiente se remonta a la tradición representativa de la Salomé hispánica modernista (con ejemplos paradigmáticos como la versión del mito de Villaespesa) y a su recreación del motivo de la danza.

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
 gliso y ondulo como una corriente;
 dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
 son mis ojos; la punta del encanto
 es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
 Soy un pomo de abismo.

¡Mi cuerpo es una cinta de delicia,

⁷³⁷ Una versión primitiva de este poema había sido publicada previamente con el título de “Diabólica” en *Número Almanaque de Fray Mocho* (1914).

glisa y ondula como una caricia...

Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;
mi testa es la luzbética diadema,
haz de muerte, en un fatal soslayo
son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡es la vaina del rayo!

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
un cuerpo largo, largo de serpiente,
vibrando eterna, ¡voluptuosamente!
(Agustini, 2012: 294).

Se enmarca nuevamente Agustini en las tendencias decadentistas del Modernismo de Tablada y su evocación de la feminidad en base al tan socorrido imaginario satanista (“luzbética diadema”) que amplificaba el carácter ominoso de la feminidad. En tanto que adopta la forma de una serpiente, se describe ahora la feminidad en base a sus prototípicos elementos de poder: ojos, lengua y cuerpo. Así, la víctima de la *mujer fatal* es atraída por ojos de “de insomnio y de hipnotismo”, una lengua metafórica que resulta “venenosa fuente” y un cuerpo “en gema”, que junto al cromatismo que ofrecen las escamas de algunas serpientes, se remontaba también a la tradición representativa de la enojada Salomé decadentista. Aparece aquí una nueva reescritura de la Salomé finisecular, paradigma de belleza maldita (“pomo de abismo”) que “vibra” (baila), como ocurre con la danzarina esotérica de Darío (1993: 291), eternamente. De esta forma, Delmira Agustini reescribe el mito de Salomé de forma latente (Durand, 1993: 344) o “enmascarada”; bajo la apariencia animalizada y sin nombrarse directamente al mito bíblico, se remonta la poeta uruguaya sin embargo a la extensa tradición mítica que retomaba el motivo de la danza de Salomé, que, en los casos de Valencia, Gómez Carrillo y posteriormente Carrere, describían a la danzarina como una serpiente⁷³⁸.

Sobre el imaginario tradicional de las representaciones decadentistas de Salomé, la poeta uruguaya no cesa de introducir variaciones; en primer lugar, la ya mencionada voz femenina que asume el poema; en segundo lugar, la naturaleza de “máscara” consciente de la figuración mítica asumida (Girón Alvarado, 1995: 203-204), y

⁷³⁸ Recuérdese la variante mítica de Salomé en *Ritos* (1899): “Con un aire maligno de mujer y serpiente, / cruza en rápidos giros Salomé la gitana [...]” (Valencia, 1955:153). Poco después, escribe Gómez Carrillo en “El triunfo de Salomé”, sobre la danza de Marta-Salomé: “Mi cuerpo dorado y ágil plegóse como un junco ante Herodes; luego se enderezó con un movimiento de serpiente; y en cadencia, sacudiendo los collares de mi seno, [...] mis caderas se estremecieron. [...] Bailé... muy largamente” (Gómez Carrillo, 1989: 109). Este texto antecede en algunos años al analizado poema de *Dietario sentimental* (1916) donde se evoca a la danzarina como “serpiente dorada y lasciva” (Carrere, 1919: 89-91).

finalmente, la consecuente experimentación de la “conciencia de culpa” de saberse ocupando una posición escritural tradicionalmente reservada al hombre (Girón Alvarado, 1995: 5; Gilbert y Gubar, 1998: 23). Así, en el “El vampiro” o “Serpentina”, el sujeto poético “se autodemoniza, fustiga y lacera, interiorizando las razones de la misoginia finisecular: el otro sufre o enmudece por su culpa, llora y palidece por ella” (García Gutiérrez, 2013: 107). De esta forma, la poeta hace suyos los arquetipos misóginos decadentistas, experimenta su “culpa original” pero no deja de padecer amargamente la imposibilidad de comunicación con el otro, que se manifiesta usualmente de forma desmembrada. De esta forma se retoma otro de los motivos predilectos del mito de Salomé, la decapitación (Peluffo, 2005: 133). En el caso de la poesía de Agustini, el sujeto poético se deleita ante el resultado del hecho violento: la cabeza degollada.

La intensa realidad de un sueño lúgubre
puso en mis manos tu cabeza muerta;
yo la apretaba como hambriento buitre...
Y con más alma que en la Vida, trémula,
la sonreía como nadie nunca...
¡Era tan mía cuando estaba muerta!

Hoy la he visto en la Vida, bella, impávida
como un triunfo estatuario, ¡tu cabeza!
Más frío me dio así que en el idilio
fúnebre aquel, al estrecharla muerta...
¡Y así la lloro hasta agotar mi vida...
así tan viva cuanto me es ajena!
(Agustini, 2012: 190).

Nuevamente se recrea el mito de forma implícita. Mediante la exaltación antitética de la “realidad” de un “sueño”, el poema crea un espacio privilegiado en el que, durante un sueño, recuerda (o simplemente, anhela) la unión con el ser deseado, únicamente posible, como en el caso de la Salomé de Wilde, en la muerte y decapitación-emasculación masculina (Girón Alvarado, 1995: 138; Kristeva, 2014: 12-13): “¡Era tan mía cuando estaba muerta!”. Frente a este momento pasado e idealizado, el “idilio fúnebre”, concluye sin embargo el poema con la evocación de un presente (“Hoy la he visto en la Vida”) en el que la cabeza viva y consciente del espiritual San Juan el Bautista rechaza a Salomé, en un “triumfo estatuario” que para parte de la crítica significa el estatismo del poder masculino (Peluffo, 2005: 138-139). Ante ello, no queda sino la melancolía del recuerdo de la ansiada unión, imposible en el presente: “¡Y así la lloro hasta agotar mi vida.../ así tan viva cuanto me es ajena!”. De esta forma, Agustini se remonta al hipotexto wildeano, recogiendo el rechazo del hombre a la mujer deseante para producirse a continuación la

unión necrófila con el beso a la cabeza cortada, como se aprecia en textos tempranos como “Misterio, ven” (*El libro blanco*, 1907) o en “El arroyo” (*El rosario de Eros*):

Y mientras la serpiente del arroyo blandía
el veneno divino de la melancolía,
tocada de crepúsculo me abrumó tu cabeza,

la coroné de un beso fatal; en la corriente
vi pasar un cadáver de fuego... Y locamente
me derrumbó en tu abrazo profundo la tristeza
(Agustini, 2012: 288).

A diferencia de la versión wildeana, el “beso fatal” de Salomé, como ocurre en el “idilio fúnebre de “En la intensa realidad de un sueño”, no termina en el tradicional ajusticiamiento de la mujer de sexualidad *desviada*. En tanto que el mito sale del discurso patriarcal, se subvierten sus implicaciones misóginas: en esta ocasión, no existe el castigo a la mujer perversa, sino que la expresión femenina termina ahora en la melancolía (Bruña Bragado, 2005: 165-166): en el caso de “El arroyo”, ante la imposibilidad de la unión amorosa; en el caso del poema anterior, ante el horror de la pérdida impulsada por el paso del tiempo (“¡Y así la lloro hasta agotar mi vida.../ así tan viva cuanto me es ajena!”).

El lamento del sujeto poético ante la pérdida del amado no termina sin embargo en la resignación. Decapitado y poseído el amado, se tratará ahora de mantenerlo en el tiempo. Para ello, se recurrirá en “Tu dormías” (*Cantos de la mañana*) a la ornamentación esteticista del miembro cercenado, de forma análoga a la analizada *Salomé. Novela-Poema* de Vargas Vila (1920: 89-90):

Engastada en mis manos fulguraba
como extraña presea, tu cabeza;
yo la ideaba estuches, y preciaba
luz a luz, sombra a sombra su belleza.

En tus ojos tal vez se concentraba
la vida, como un filtro de tristeza
en dos vasos profundos... Yo soñaba
que era una flor de mármol tu cabeza...
[...]
¡Ah! Tu cabeza me asustó. Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé qué mundo anónimo y nocturno...
(Agustini, 2012: 204).

Gana sin embargo la decapitación en Agustini nuevas significaciones de desafío al poder masculino (Girón Alvarado, 1995: 141; Jade, 2012: 105), como se intuye en el final de “Lo inefable”: “Ah, más grande no fuera/ Tener entre las manos la cabeza de Dios!” (Agustini, 2012: 194). Anulada la autoridad masculina que simbolizada por la cabeza (en

este caso, demiúrgica, “de Dios”⁷³⁹), se tratará ahora de adornar el miembro cercenado, tornándolo “flor de mármol”, en la superación de la naturaleza caduca. En esta estetización del cuerpo se retrotrae Agustini de nuevo a Wilde, retomando el motivo de la declaración del deseo de Salomé al profeta y en la imagen de los ojos oscuros en sintonía con la ferocidad de su persona, poetizada también por Villaespesa (1954: 783)⁷⁴⁰. En esta voluntad de “adornar” la cabeza se aprecia el deseo femenino de *domesticar* la fiereza del “otro”, cuya cabeza había asustado previamente a Salomé al notar “una ignota vida... Parecía /no sé qué mundo anónimo y nocturno...”. Retoma en esta ocasión Agustini un hipotexto pictórico, *L'Apparition* de Moreau [Fig. 11], en la que la danzarina experimenta un complejo sentimiento de atracción y repulsión simultáneamente ante el misterio de la muerte del ser deseado.

No cesa la poeta de esta forma de desarrollar las ansias necrófilas del sujeto poético, que suelen culminar en procesos extáticos en los que la voz lírica se delecta en su máscara de mujer depredadora. Así, junto a la animalización serpentina, la heroína de Agustini se representa también como “hambriento buitre” (Agustini, 2012: 190) que se recrea con su presa. En última instancia, se reafirma así la naturaleza contestataria del arquetipo femenino *fatal*:

She is not the swan she hopes to become, the swan that hovers in her poetic imagination as an emblem of all that is possible for others; she is the bird of prey that waits for death and that eats the decaying flesh that is somehow left at the margins of respectable behaviour and discourse (Jrade, 2012: 103).

Este sujeto femenino de los “márgenes” de la sociedad llega a alimentarse como buitre de la carne de los muertos. En este extremo el sujeto poético se expresa a través de las imágenes teratológicas de maldad que el Fin de Siglo codificó para la mujer en literatura. Sin embargo, la apoteosis de este impulso necrófilo de la Salomé de Agustini se produce en “Mis amores” (*El rosario de Eros*), poema que contrasta de forma manifiesta con versiones del mito anteriores como las de Darío en *Cantos de vida y esperanza*. Ahora,

⁷³⁹ Para Girón Alvarado, “La cabeza de Dios representa al poder y la libertad que, dentro de la sociedad patriarcal machista, se adquiere por el solo hecho de nacer hombre. La voz poética es una nueva Prometea que desea robar el fuego sagrado, la cabeza de Júpiter, para adquirir con ella el poder de la expresión exacta y perfecta” (1995: 141). Sobre análoga hipótesis incide Jrade: “the final godhead represents more than divine inspiration. It simultaneously stands as a figurative castration, that is, the undoing of male domination and an assertion of female authority. The hope expressed is that [...] the poet’s vision would be liberated from servile obedience to a male perspective and from all fear of being forever inferior to the great modernista master” (2012: 105).

⁷⁴⁰ Recuérdese el citado parlamento de la Salomé de Wilde, cuya figuración del Bautista recoge luego Villaespesa: “Son terribles sus ojos [...]. Se dirían cavernas negras donde habitan dragones [...]. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. [...] Tus cabellos son como los cedros del Líbano, como los grandes cedros del Líbano que dan sombra a los leones” (2013: 74-79).

“el yo sentimental de Darío sitiado por feminidades amenazantes, queda suplantada por la visión de un yo femenino rodeado de cabezas masculinas que no chorrean sangre sino lágrimas sobre su lecho” (Peluffo, 2005: 138). En el poema de Agustini, el “yo” lírico construye un rosario de cabezas con sus amantes, por lo que la diferencia con los testimonios de Darío resulta absoluta. En la “Canción de Otoño en Primavera” el debilitado sujeto masculino resultaba víctima de sus amores “plurales”: “Plural ha sido la celeste/ historia de mi corazón” (Darío, 2014: 402). Estos “amores” adoptaban la forma de Salomé maltratando sin piedad al sujeto masculino. En el caso de Agustini la perspectiva poética se desvía; acogiendo igualmente la dialéctica verdugo (mujer)-víctima (hombre), recae ahora la voz poética en el sujeto femenino, que se expresa por sí mismo:

¡Fueron tantos, son tantos! [...]
Hay cabezas como doradas al sol, como maduras...
hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
cabezas coronadas de una espina invisible,
cabezas que sonrosa la rosa del ensueño [...]
(Agustini, 2012: 282).

De esta forma responde el sujeto poético de Agustini a los “amores plurales” femeninos de Darío. En esta ocasión, la feminidad opone con gozo sus múltiples víctimas masculinas decapitadas y estetizadas en su movilidad ideal, “tocadas de sombra y de misterio”, que “sonrosa la rosa del ensueño”, como ya hiciera la Salomé de Oscar Wilde en su idealización del cuerpo masculino del Bautista⁷⁴¹. Se remonta así el sujeto femenino poderoso una vez más a la tradición mítica de Salomé, recordando a la enamorada Herodías de Heine, que jugaba divertida con la cabeza del profeta (2011: 161), o a la Salomé de Wilde, “mujer histérica que va buscando amantes por todas partes” (2013: 87).

La utilización del mito de Salomé como máscara no impide así la asimilación profunda de la extensa tradición literaria precedente, en cuyo diálogo la poesía de Agustini no cesa de producir reescrituras. Sobre los motivos de la decapitación por parte de la mujer fuerte y animalizada de la tradición decadentista (serpiente, buitre), amplifica otros, como el del beso a la cabeza cortada, presente también en “Misterio, ven”:

Ven, acércate a mí, que en mis pupilas
se hundan las tuyas en tenaz mirada,
vislumbre en ellas, el sublime enigma
del más allá, que espanta...

⁷⁴¹ Véase el parlamento de Salomé en la tragedia de Wilde citado reiteradamente: “¡Yokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador. [...] Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil. Como una granada cortada con un cuchillo de marfil” (2013: 78 y 80).

Ven... acércate más... clava en mis labios
tus fríos labios de ámbar,
guste yo en ellos el sabor ignoto
de la esencia enervante de tu alma!
(Agustini, 2012: 159).

El sujeto poético expresa su deseo en primera persona dirigiéndose a un “tú” indefinido (el Bautista, el lector) al que se atrae. Este desplazamiento entre sujetos se cifra finalmente en la búsqueda de la esencia del otro, en cuya mirada se halla “el sublime enigma / del más allá”, que el sujeto quiere descifrar a través del beso a la cabeza cortada (“labios fríos de ámbar”), en donde goza del “sabor ignoto”, reverso del “sabor acre” (Wilde, 2013: 134) que nota la princesa de Wilde en la boca muerta del profeta. Pero en Agustini, el deseo de la feminidad por el “otro” no implica solo un afán de vampirización, sino un ansia de completarse a sí misma a través del elemento deseado⁷⁴². Trasciende y subvierte esta voluntad del yo lírico antes incompleto el sentido el hipotexto wildeano; partiendo del “monstruo” femenino de la tragedia de Wilde⁷⁴³, la pasión femenina llega finalmente a humanizarse en “Mis amores”:

De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,
de todos esos ojos, ¡tus ojos solos quiero!
[...]
Ven a mí: mente a mente;
ven a mí: cuerpo a cuerpo
tú me dirás qué has hecho de mi primer suspiro,
tú me dirás qué has hecho del sueño de aquel beso.
[...]
Y estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo,
Y en el silencio ahondado de tiniebla,
Y en la tiniebla ahondada de silencio.
Nos velará llorando, llorando hasta morir
Nuestro hijo, el recuerdo.
(Agustini, 2012: 283-284).

Así, la decapitación del elemento masculino oculta algo más que el dominio de la mujer sobre el elemento masculino (Jrade, 2012: 103-105). Como se aprecia en el texto, el sujeto poético femenino no busca únicamente aniquilar a un Bautista símbolo de la ideología

⁷⁴² Esta ansia de trascendencia del sujeto poético que busca completarse a través de la unión antropofágica con el “otro” se encuentra también en “¡Vida!” (*Los cantos de la mañana*): “Para mi vida hambrienta, / eres la presa única, / eres la presa eterna! / El olor de tu sangre/ el color de tu sangre / flamean en los picos ávidos de mis águilas. // Vengo a ti en mi deseo, / como en mil devorantes abismos, toda abierta / el alma incontinente.../ y me lo ofreces todo!” (Agustini, 2012: 198).

⁷⁴³ Recuérdese el citado parlamento final de la heroína de Wilde que expresa su ansia de poseer el cuerpo del Bautista, lo que termina en la identificación de joven con un “monstruo”: “SALOMÉ: [...] ¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaán. Pues ahora la besaré. La morderé con mis dientes, como se muerde una fruta madura. [...] Tengo sed de tu hermosura, tengo hambre de tu cuerpo. [...] Ni los ríos ni las grandes aguas podrían aplacar mi pasión por ti. [...] HERODES: Tu hija es monstruosa, un auténtico monstruo. Acaba de cometer un gran crimen” (2013: 131-133).

patriarcal, sino que anhela una trascendencia propia a través de la unión con el “otro” fragmentado (cabeza, ojos, mente, cuerpo) (Bruña Bragado, 2005: 164) y amado. Esta humanización del mito acaba subvirtiendo el arquetipo femenino fatal y perverso del que se reviste el “yo” lírico a lo largo de prácticamente toda la poética de Agustini, que nunca abandonará sin embargo el imaginario decadentista⁷⁴⁴.

La poética de Agustini, sobre todo en los textos que revisan el mito de Salomé, muestra seres fragmentados e incomunicados, tanto en el caso del sujeto poético femenino (insatisfecho, incompleto) como en el del “otro” decapitado. De esta forma, las figuraciones de la Salomé delmiriana buscan la novedad, restañar el dolor esencial experimentado en “Lo inefable” (*Los cantos de la mañana*):

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba fulgor?...

¡Cumbre de los martirios!... Llevar eternamente,
desgarradora y árida, la trágica simiente
clavada en las entrañas como un diente feroz!...

Pero arrancarla un día en una flor que abriera
milagrosa, inviolable!... Ah, más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!
(Agustini, 2012: 193-194)

Así, la posesión de la cabeza masculina no resulta una meta para el sujeto poético, sino una vía para restañar la herida expresada por la voz femenina. La respuesta a este estado incompleto del sujeto femenino, asaeteado por el “pensamiento inmenso que se arraiga [...] devorando alma y carne”, exhausto por acarrear eternamente la culpa por el pecado original (“la trágica simiente / clavada en las entrañas”), pasa por desintegrar el sujeto

⁷⁴⁴ García Gutiérrez analiza certeramente las transformaciones de la trayectoria poética de la autora uruguaya en relación con el imaginario decadentista y la reescritura de los tópicos finiseculares: “Agustini asume los roles de instinto, bestialidad y primitivismo que le adjudicara Baudelaire a la mujer, al ponerlos en práctica hizo crecer hasta lo imprevisible una semilla de libertad e inconformismo destinada, en su origen, al estatismo del objeto literario. Al asumirse como sujeto, Agustini transmite a su poesía la potencialidad indócil del animal que se estrella contra los barrotes de la jaula que fue el arquetipo. [...] Humanizándolo, Agustini acaba sintonizando con lo más hondo de la decadencia: su sentimiento de desintegración existencial, su radical incomunicación con los modelos sociales normalizados –no sólo femeninos, también humanos–, su autodemonización a través de imágenes de enfermedad y de monstruosidad, su impenitente orgullo, altivez y ejercicio heroico de esa solitaria diferencia que encontró su forma de expresión en el arte (García Gutiérrez, 2013: 43-44).

masculino. Se contrarresta así la condena del género femenino (Girón Alvarado, 1995: 141), anulando el poder masculino mediante la decapitación y la absorción del fluido vital en el beso. Lo propio se aprecia también en “Fiera de amor” (*Los cálices vacíos*, 1913):

Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
he quedado prendido como sangrienta hiedra;
y desde entonces muerdo soñando un corazón
de estatua, presa suma para mi garra bella;
no es ni carne ni mármol: una pasta de estrella
sin sangre, sin calor y sin palpitación...
¡Con la esencia de una sobrehumana pasión!
(Agustini, 2012: 248).

Transformado aquí el amado en elemento ideal, “pasta de estrella”, puede producirse la “sobrehumana pasión” descrita en “Mis amores”, la entrada a un espacio de unión amorosa trascendental. Se aprecian aquí huellas fundamentales del Romanticismo, que Agustini sobrepasaba a través de una reescritura en torno a la superación de los géneros y sus atribuciones tradicionalmente entendidas. En este sentido, la poesía de Agustini configura una propuesta de salida a los límites entre sexos y géneros, que “siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de una racionalidad universal” (Butler, 2016: 59). Frente (y junto) a la cultura dominante, la Salomé decadentista oponía su contestataria androginia (imposible de clasificar bajo las atribuciones socialmente atribuidas a la feminidad victoriana), que Agustini llega a desmitificar: frente al dualismo hombre/mujer, la poeta cree en una “sobrehumana pasión” sin límites.

La poesía de Agustini se erige así no sólo en defensa de lo femenino frente al dominio del varón, sino que persigue curar el desgarramiento existencial mediante la búsqueda de la unidad perdida (García Gutiérrez, 2013: 59-61), que se alcanzará en el último fragmento citado de “Mis amores”. Aquí se consigue llegar al equilibrio entre sujetos agentes y cuerpos⁷⁴⁵ (“Ven a mí: mente a mente; / ven a mí: cuerpo a cuerpo”), en un espacio “otro”, “de tiniebla y de silencio” (Agustini, 2012: 284). Sólo a través de esta radical unión igualitaria entre sujetos se podrá completar la protagonista poética y llegar a la ansiada esfera trascendente y eterna. Para Tina Escaja, “la autora se completa por el orgasmo, alcanza la unidad y el absoluto por la sexualidad poética” (2008: 58). Sin

⁷⁴⁵ La unión de los amantes en la poesía de Agustini resulta plenamente corporal, como se aprecia en “El surtidor de oro” (*Los cálices vacíos*): “Selle, mi musa, el surtidor de oro / la taza rosa de tu boca en besos; / el amante ideal, el esculpido / en prodigios de almas y de cuerpos, / arraigando las uñas extrahumanas / en mi carne, solloza en mis ensueños; / -Yo no quiero más Vida que tu vida, / son en ti los supremos elementos; / déjame bajo el cielo de tu alma, / en la cálida tierra de tu cuerpo!- / -Selle, mi musa, el surtidor de oro / la taza rosa de tu boca en besos!” (2012: 247).

embargo, esa sexualidad resulta compleja, resistiéndose a clasificaciones y binarismos; no se aprecia *perversa* o desviada como la que los poetas de la tradición mítica describían, sino profundamente digna y *natural* (Woolf, 2017: 126)⁷⁴⁶. Sólo una unión total e igualitaria entre individuos en su dimensión corporal e intelectual llevará a la propia realización del yo lírico.

Las obras de Emilia Pardo Bazán y Delmira Agustini representan así, desde su revolucionaria postura de desvelar la voz de Salomé sendas propuestas de desmitificación del imaginario decadentista. A través del reconocimiento de la tradición mítica a través de variados hipotextos (literatura, escultura, música), Pardo Bazán se distanció en su prosa ensayística de la figuración decadentista de Salomé para construir un nuevo concepto de belleza, acorde con las ideas feministas-espiritualistas de su última etapa. Concretamente, el punto de partida de la subversión mítica resultaba de la construcción de una voz narrativa femenina, cuya expresión en primera persona desarticulaba desde dentro la figuración patriarcal de Salomé como “objeto estético”. Así, a través de la heroína Lina Mascareñas, Salomé pasaba de “objeto” a sujeto de la enunciación, expresando por sí misma restos de aquella subjetividad propia que atribuyera el poeta a Herodías en el *Atta Troll* de Heine. En esta ocasión también aparecerá una Salomé enamorada, aunque expresará sus sentimientos de forma propia, desde un punto de vista feminista.

A esta perspectiva de reescritura mítica puede asimilarse también la obra de Delmira Agustini. Comparte la uruguaya con la condesa la creación final de una voz femenina que asumirá en su caso el axial valor de sujeto poético, bajo el que se sustentará el imaginario mítico finisecular asumido como “máscara” y cuestionado frecuentemente. Se asumían así las arquetípicas imágenes de maldad femenina para subvertirlas luego desde dentro, trascendiendo desde la práctica escritural y a partir de la voz propia del personaje femenino las figuraciones de “ángel” y “monstruo” que los autores masculinos habían generado para la mujer (Gilbert y Gubar, 1998: 32). Con la apariencia de vampira, serpiente venenosa, buitro hambriento o de la castradora Salomé, Agustini ensayó fórmulas de combatir el poder masculino para a continuación, fundirse con el otro en un

⁷⁴⁶ Resultan valiosos los juicios de Woolf sobre la cooperación entre sexos, no solo en la relación entre individuos sino también en el propio sujeto: “Pero debe haber un estado en el que podemos persistir sin esfuerzo, porque no hay nada que reprimir. [...] La evidente razón sería que lo natural es que los dos sexos cooperen. Hay un instinto profundo, aunque irracional, en pro de la teoría de que la unión del hombre y de la mujer procura la mayor satisfacción, la felicidad más completa. Pero [...] hizo que me preguntara también si no habría dos sexos en el espíritu correspondientes a los dos en el cuerpo, y si no sería preciso juntarlos para lograr plena satisfacción y felicidad” (2017: 126).

estadio de reconciliación esencial, meta ansiada también para el sujeto pardobazariano. Sin embargo, incluso en estas reescrituras feministas había espacio para la diferencia: frente al ansia de trascendencia espiritual de los últimos personajes de la condesa, la uruguaya no cesó en la exaltación del cuerpo femenino. Retomaba así la poeta la desmitificación ideológica que en pintura había realizado ya la estadounidense Ella Ferris Pell en su *Salome* (1890) [Fig. 19], cuya celebración del cuerpo femenino (Dijkstra, 1994: 390-392) desafiaba el pacato ocultamiento de la sociedad de Fin de Siglo⁷⁴⁷.

En su delectación corporal, la poesía de Delmira Agustini resultará revolucionaria en su época, eminentemente feminista en tanto que mostraba a su manera el signo liberador de la expresión femenina⁷⁴⁸ (Cixous, 1995: 61). Esta actitud no aparecerá sin embargo liberada de conflictos, sino que el cuerpo se mostrará frecuentemente fragmentado en “manos”, “bocas” “ojos”, “cuerpos” y “cabezas” (Agustini, 2012: 283), que se encuentran en “Mis amores” (*El rosario de Eros*) para lograr así una unión en igualdad de condiciones, posterior a la anhelada nivelación entre sexos. Las reescrituras ideológicas que comporta las versiones míticas de Salomé en Pardo Bazán y Agustini conllevan así, a través de la creación de la voz ficcional femenina y la reivindicación de su entidad intelectual, espiritual y corporal, no solo emasculación del tradicional poder masculino representado por el Bautista, sino la reinterpretación y continuación de un mito de posibilidades inagotables. Así, corría 1925 y Alfonsina Storni incluía en *Ocre* lo que podría entenderse como el diagnóstico del futuro de Salomé para la literatura posterior:

Y me dicta el deseo, tenebroso y pagano,
de abrirte un ancho tajo por donde tu murmullo
vital fuera colando... Sólo muerto mi arrullo
más dulce te envolviera, buscando boca y mano.

- ¿Salomé rediviva? -Son más pobres mis gestos.
Ya para cosas trágicas malos tiempos son estos.
Yo soy la que incompleta vive siempre su vida.
[...]
(Storni, 2015: 168).

⁷⁴⁷ En este sentido abre Foucault su *Historia de la sexualidad*, hablando sobre “las noches monótonas de la burguesía victoriana”: “Entonces la sexualidad es cuidadosamente encerrada. Se muda. La familia conyugal la confisca. Y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora. En torno al sexo, silencio. Dicta la ley la pareja legítima y procreadora. [...] Y el estéril, si insiste y se muestra demasiado, vira a lo anormal: recibirá la condición de tal y deberá pagar las correspondientes sanciones” (1991: 9-10).

⁷⁴⁸ En este sentido afirma Cixous: “Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. [...] Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra” (1995: 61).

Se grababa así para la posteridad la naturaleza de una nueva Salomé. Lejos de las oscuras significaciones de la Salomé wildeana y su sexualidad *desviada*, Storni aligeraba irónicamente la figura femenina al tiempo que reconocía su irrenunciable modernidad. La vía para ello resultaba la inscripción en una nueva tradición representativa a través del reconocimiento de la subjetividad propia. A partir de aquí, con la conciencia de los “nuevos tiempos”, no quedaba sino esgrimir la esencia “incompleta” de Salomé como arma. Tradicionalmente castigada la feminidad por la tradición decadentista, se trataba ahora de subvertir sus antiguos presupuestos ideológicos, ejemplificando la inestabilidad de las categorías sociales y reivindicando la figura mítica de Salomé como muestra de la conciencia de la Nueva Mujer, que todavía en el siglo XX habría de luchar por sus derechos.

4. CONCLUSIONES

Llegados a este punto puede haberse demostrado la extrema productividad inherente al mito literario. Concretando las tesis de los teóricos sobre los que partía este trabajo (Sellier, 1984: 122; Brunel, 1992: 31; Durand, 1993: 345-346; Lévi-Strauss, 2000: 232), este estudio de la presencia del mito de Salomé en el siglo XIX y en el Modernismo hispánico ha podido atravesar un corpus textual casi inabarcable, una multiplicidad de variantes míticas que dan cuenta de la capacidad de recurrencia y reformulación de un discurso mítico concreto en la literatura hispanoamericana y española. Más que ámbitos geográfico-literarios de llegada, las literaturas hispánicas beberán del imaginario finisecular dialogando con diversos medios artísticos (literatura, pintura, música, cine) posibilitando después nuevas variantes míticas. Fruto de estas formas de intertextualidad (o *hipertextualidad*) (Genette, 1989a: 14) e *intermedialidad* (Pérez Bowie, 2010: 28; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8), aparecen sucesivas manifestaciones del mito que permiten comprobar nuestra hipótesis de partida, la evolución de un material literario a través del Modernismo y la pluralidad de sus poéticas, que asumían y hacían evolucionar diversas figuraciones de la *mujer fatal* finisecular.

En esta reescritura de fuentes se producirá una recepción usualmente fragmentaria pero decidida y declarada de las variantes prestigiadas del mito (bien a través de la representación y lectura directa de textos originales o de traducciones, rastreables en la prensa de la época)⁷⁴⁹, como lo fueron las obras de Heine, Mallarmé, Flaubert, Moreau, Huysmans, Wilde o Castro. A través del diálogo con sus hipotextos, los autores modernistas desarrollaron un discurso mítico multiforme, que como había ocurrido ya en el XIX, se transformaría a través de las operaciones mitopoéticas de la “reescritura” y la “desmitificación” (Martínez-Falero, 2013). Mediante estos procedimientos inherentes a la evolución del mito literario, Salomé abandonaba su apariencia desdibujada de los Evangelios y de las primeras representaciones artísticas para tornarse la enamorada Herodías de Heine. De este sustrato romántico se beneficiarán reescrituras posteriores, pasando por la depuración simbólica de Mallarmé, el historicismo simbolista de Flaubert

⁷⁴⁹ Se ha estudiado en este trabajo el carácter múltiple de la recepción de fuentes míticas de Salomé por parte de los autores hispánicos. Esta recepción fue habitualmente fragmentaria, como lo prueba el caso de Casal (todavía sin publicarse la *Salome* de Wilde, únicamente había podido contemplar las pinturas de Moreau sobre Salomé en reproducciones y a través de las descripciones de Huysmans en *À Rebours*) (v. §3.2.1.). Sin embargo, como también se ha hecho notar, hubo casos de una recepción del mito más totalizadora, como se extrae de la obra de Pardo Bazán y sus reseñas en la prensa de la época de la obra Heine, Flaubert, Wilde e incluso de Strauss (§3.9.4).

y el desarrollo esteticista de un ideal de *perversidad* femenina, encumbrado por Huysmans (en su écfasis de la pintura de Moreau) y luego por Wilde y Beardsley.

Codificada así la galería de imágenes finiseculares de la princesa hebrea en la literatura europea, pasará el mito a interesar al Modernismo hispanoamericano, en cuya propuesta de modernidad literaria (Schulman, 2002: 125-142) se abrió al mundo en un afán cosmopolita (Paz, 1991: 16). Esta postura comprenderá la apertura a símbolos y mitos poetizados por las tendencias europeas a las que el nuevo intelectual quiso abrirse; entre ellas, el parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo. Dentro de estas tendencias reinaba la figura de Salomé, que, sobre todo desde la obra de Wilde y la consecución del acto necrófilo con la cabeza del Bautista se encumbraba a las alturas de ideal estético en su deseo disidente y heterodoxa independencia. A estas significaciones de la obra wildeana se anticipaba Julián del Casal en *Nieve* (1892), persiguiendo un ideal estético orientalista que, siguiendo el ejemplo de sus maestros Moreau y Huysmans, supliera la aborrecida y prosaica realidad cotidiana. Sobre las bases de la iconografía de la Salomé *fatal* encumbrada por Huysmans y Wilde, las literaturas hispánicas se plagaron de las diversas reescrituras de la hija de Herodías, que pasó por la poesía de Guillermo Valencia (*Ritos*, 1899), Leopoldo Lugones (“La hija de Herodías”, *Revista Moderna*, 1901), Rafael López (*Revista Moderna de México*, 1906), José Juan Tablada (*Revista Moderna de México*, 1906), Francisco Villaespesa (*Torre de Marfil*, 1911), Ramón Goy de Silva (*Nuevo Mundo*, 1914), Emilio Carrere (*Dietario Sentimental*, 1916), Efrén Rebolledo (*Caro Victrix*, 1916) y José D. Frías (*Pegaso*, 1917).

Las danzas de la princesa hebrea inundarían también el lirismo de la prosa y el teatro modernista; así lo prueban los relatos de Rubén Darío (“La muerte de Salomé”, *La Prensa Libre*, 1891), Enrique Gómez Carrillo (*Bohemia sentimental*, 1900), Cristóbal de Castro (“Salomé la gallarda”, *La Ilustración Artística*), Froylán Turcios (*Hojas de otoño*, 1904), Emilio Carrere (*El manto de oro de Salomé*, 1914), Gabriel Miró (*Figuras de la Pasión del Señor*, 1917), la novela de José María Vargas Vila (*Salomé. Novela-Poema*, 1918) y las piezas teatrales de Ramón Goy de Silva (*La de los siete pecados*, 1913). No obstante, el carácter metamórfico del mito no dejaba de manifestarse. De esta forma, estas reescrituras (herederas a su manera del esteticismo finisecular) alternaron con arriesgadas propuestas de desmitificación. Así, como ya ocurriera en Laforgue (*Moralités légendaires*, 1887) y antes en Heine y su visión paródica de la danzarina judía (que juega con la cabeza del profeta como si fuera un balón en *Atta Troll* o que se torna una desenfadada cabaretera en *Romanzero*), las literaturas hispánicas, inscritas en el

criticismo axial de la modernidad (Paz, 1998: 49-50; Calinescu, 2003: 72-80), manifestaron un distanciamiento con respecto a la arquetípica figura orientalista. Para ello, autores como Ramón Gómez de la Serna (“Beatriz”, *Prometeo*, 1909), Delmira Agustini (*Cantos de la mañana*, 1910), Emilia Pardo Bazán (*Dulce Dueño*, 1911), Ricardo Güiraldes (*El cencerro de cristal*, 1915), Antonio de Hoyos y Vinent (*Vidas arbitrarias*, 1923) y Ramón del Valle-Inclán (*La cabeza del Bautista*, 1924) se propusieron vaciar y subvertir los motivos tradicionales para la creación de nuevas variantes del mito, en esta ocasión, manifiestamente desmitificadoras y paródicas.

Como resultado de estas reescrituras y “resignificaciones” (Pimentel, 2003: 208), el esquema primitivo de motivos del mito (cumpleaños de Herodes, danza de Salomé, petición de la cabeza del Bautista, decapitación) se completará con otros nuevos (deseo de Salomé y *desvelamiento* de una ambigua sexualidad, rivalidad entre Herodías y Salomé, beso de esta a la cabeza cortada), al tiempo que los personajes presentarán notables evoluciones. Entre las transformaciones más relevantes para el discurso mítico posterior se encuentran las mutaciones en la figura de Juan el Bautista; primero, mártir por la fe, santificado por la patrística, su cabeza queda reducida posteriormente a oscuro despojo ante la triunfante *mujer fatal*, tanto en los discursos del Modernismo esteticista como en las versiones paródicas del mito. Así, en casos como los de Laforgue, Hoyos y Vinent o Valle-Inclán, el profeta queda vaciado de cualquier significación trascendente e incluso caricaturizado. Pero todavía más sustancial resulta la evolución actancial de Salomé; de la desdibujada “hija de Herodías” de los Evangelios (Mateo 14, 6), la pintura renacentista iniciará su protagonismo a través de serenas representaciones idealizadas, que mutarán desde mediados del siglo XIX en el protagonismo absoluto de su deseo *desviado*, gozando con la posesión de la cabeza muerta del profeta desde las obras de Heine pasando por Moreau, Wilde, Beardsley y Strauss hasta llegar a Gómez Carrillo, Darío, Villaespesa o Delmira Agustini.

El desarrollo de la figuración de la *mujer fatal* en estos autores resulta sin embargo de gran complejidad, llegando a este estadio desde etapas figurativas tan diversas como la mujer redentora romántica, axial en variantes míticas como la ópera de Massenet, permaneciendo todavía en “Salomé la gallarda” (1902) de Cristóbal de Castro. Con el tiempo y el diálogo entre los hipotextos principales (Heine, Mallarmé, Moreau, Huysmans o Wilde), Salomé llegará a asimilarse con otras figuraciones míticas de la feminidad como Ártemis, Astarté, Judith o Cleopatra. Este cruzamiento mítico expresará nuevas facetas de idealización de una feminidad ficcional reescrita a través de las

sucesivas “direcciones” del Modernismo (Gullón, 1990). Así, la figura bíblica partirá en ámbito hispánico de la inasible idealización parnasiana y orientalista de Casal para pasar por el simbolismo de Goy de Silva a la filiación decadentista de Darío y Villaespesa, o a narradores tan exitosos en la época como Vargas Vila y sus concesiones folletinescas. Con el paso del tiempo, la *fossilización* del mito orientalista comenzará a ofrecer visiones distanciadas que acarrearán el vaciamiento de los personajes e incluso su parodia, de forma pareja a nuevas estéticas de transición a la vanguardia, como el teatro simbolista de Gómez de la Serna o formas cuasi expresionistas, como los retratos caricaturescos del último Hoyos y Vinent o los esperpentos deformadores de Valle-Inclán.

Entre estos desvíos al arquetipo de la Salomé *fatal* orientalista se cuentan otras variantes míticas que reconocían expresamente el inconsciente ideológico (Rodríguez, 1990: 15 y 25; Eagleton, 2005: 22-25) misógino desde donde se construía este imaginario de la feminidad letal (Showalter, 2010: 145; Kristeva, 2014: 110). De esta forma, y atendiendo a la “pregnancia simbólica” (Durand, 1993: 36) del mito, pueden explicarse motivos recurrentes como la muerte de Salomé; una vez ensalzada la danzarina como paradigma de belleza *superior*, era ejecutada a continuación por sus *crímenes* (Dijkstra, 1994: 394). Con el castigo a la *perversa* se aseguraba en última instancia la perpetuación del “discurso de la domesticidad” (Correa Ramón, 2006: 221-223), la imagen de la mujer *natural* esposa y madre, inscrita en el ámbito privado del hogar (Gilbert y Gubar, 1998: 39-41). Este modelo de feminidad resultaría defendido por los intelectuales incluso en ensayos como los de Ortega y Gasset (2004: 480-483), que criticaba las transgresiones de Salomé comparándolas con las conquistas de la Mujer Nueva (Martínez Victorio, 2010: 593-594; Bornay, 2016: 83-89). Ciertamente, la reescritura mítica se nutría de las contradicciones de los choques ideológicos que subsisten bajo las imágenes de idealización femenina tan frecuentes en el XIX, como se aprecia ya en Bécquer o Baudelaire: “La mujer es fatalmente sugestiva; vive una vida distinta de la suya propia; vive espiritualmente en las imaginaciones que trata y a las que fecunda” (Baudelaire, 2013: 145). Estas palabras de la dedicatoria de *Les Paradis Artificiels* (1860) que asumía toda la tradición decimonónica de las imágenes benefactoras de la mujer que se remontaban al Eterno Femenino celestial (formulado por Goethe) o al “ángel de hogar” (enunciado por Patmore), reflejaban en última instancia la mirada misógina finisecular. Desde esta perspectiva, se entendía en todo momento a la mujer como musa inspiradora, pero también como objeto vacío de razón, incapaz de cualquier acción autónoma.

En el caso concreto de Salomé, la evolución del discurso mítico modernista tratará de superar esta situación de anclaje del objeto femenino idealizado en base a una ideología patriarcal que terminaba castigando a las distintas figuraciones de Eva, la eterna *perversa*. Así, de resultar Salomé una joya central del paraíso orientalista, se pasará a una abrupta desmitificación ideológica mediante la cual la heroína realizará un tránsito desde su estatus de objeto poetizado a su caracterización como sujeto poético que se expresa con voz propia. Así acontece por ejemplo en las obras de Pardo Bazán y Delmira Agustini. En el caso de la novelista, su heroína asumirá la voz de Salomé para reivindicar su propio deseo (en su caso, de desarrollo intelectual y espiritual). Esta voz femenina resultará nuevamente asumida por el *yo* lírico de la poesía de Agustini, en esta ocasión, como propuesta de reivindicación del cuerpo y la sexualidad femenina. Con las sucesivas reescrituras y desmitificaciones se iba completando de esta forma el mito literario de Salomé de nuevas significaciones, funcionando siempre como vehículo de expresión estética y, finalmente, como herramienta de comunicación ideológica en la incipiente lucha feminista. En *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas declaraba: “me sitúo de nuevo ante los espejos que me reflejan, y trato de definirme” (Pardo Bazán, 1989: 129). A semejante cruzada exterior e interior puede adscribirse el recorrido de Salomé por el siglo XIX hasta su llegada al Modernismo hispánico, la lucha de un mito femenino a través de múltiples mutaciones para alcanzar finalmente voz propia.

CONCLUSIONS

At this point the extreme productivity inherent in literary myth may have been demonstrated. Specifying the theses of the theorists on which this work was based (Sellier, 1984: 122; Brunel, 1992: 31; Durand, 1993: 345-346; Lévi-Strauss, 2000: 232), this study of the presence of the myth of Salomé in the 19th century in Hispanic Modernism has been able to go through an almost endless textual corpus, a multiplicity of mythical variants that account for the capacity for recurrence and reformulation of a concrete mythical discourse in Spanish-American and Spanish literature. More than geographic-literary areas of arrival, Hispanic literatures will drink from the end-of-the-century imaginary, dialoguing with various artistic media (literature, painting, music, cinema), later enabling new mythical variants. As a result of these forms of intertextuality (or *hypertextuality*) (Genette, 1989a: 14) and *intermediality* (Pérez Bowie, 2010: 28; Sánchez-Mesa and Baetens, 2017: 8), successive manifestations of the myth appear that allow us to verify our initial hypothesis, the evolution of a literary material through Modernism and the plurality of its poetics, which assumed and evolved various figurations of the end-of-the-century *fatal woman*.

In this rewriting of sources there will be a usually fragmentary but decided and declared reception of the prestigious variants of the myth (either through the representation and direct reading of original texts or translations, traceable in the press of the time)⁷⁵⁰, as they were the works of Heine, Mallarmé, Flaubert, Moreau, Huysmans, Wilde or Castro. Through dialogue with their hypotexts, modernist authors developed a multiform mythical discourse, which, as had already happened in the 19th century, would be transformed through the mythopoetic operations of “rewriting” and “demystification” (Martínez-Falero, 2013). Through these procedures inherent in the evolution of literary myth, Salomé abandoned her blurred appearance of the Gospels and the first artistic representations to become the enamored Herodías in Heine’s literature. Later rewritings will benefit from this romantic substrate, passing through the symbolic purification of Mallarmé, the symbolist historicism of Flaubert, and the aestheticistic development of an

⁷⁵⁰ The multiple character of the reception of mythical sources of Salomé by Hispanic authors has been studied in this work. This reception was usually fragmentary, as the case of Casal proves (the *Salome* of Wilde has not yet been published, he had only been able to contemplate Moreau's paintings of Salomé in reproductions and through Huysmans' descriptions in *À Rebours*) (see §3.2.1). However, as has also been noted, there were cases of a more totalizing reception of the myth, as is extracted from the work of Pardo Bazán and his reviews in the press at the time of the work Heine, Flaubert, Wilde and even Strauss (§3.9.4).

ideal of female *perversity*, elevated by Huysmans (in his ekphrasis of Moreau's painting) and later by Wilde and Beardsley.

Thus codified the gallery of fin-de-century images of the Hebrew princess in European literature, the myth will go on to interest Hispanic-American Modernism, in whose proposal of literary modernity (Schulman, 2002: 125-142) it was opened to the world in a cosmopolitan desire (Paz, 1991: 16). This position will include the opening to symbols and myths poeticized by the European tendencies to which the new intellectual wanted to open himself; among them, Parnassianism, symbolism, and decadentism. Within these tendencies the figure of Salomé reigned, who, especially since the work of Wilde and the achievement of the necrophiliac act with the head of the Baptist, has risen to the heights of aesthetic ideal in its dissident desire and heterodox independence. Julián del Casal in *Nieve* (1892) anticipated these meanings of Wildean work, pursuing an orientalist aesthetic ideal that, following the example of his teachers Moreau and Huysmans, would replace the hated and prosaic everyday reality. On the basis of the iconography of the *fatal* Salomé exalted by Huysmans and Wilde, Hispanic literatures were plagued with the various rewritings of the daughter of Herodías, who passed through the poetry of Guillermo Valencia (Ritos, 1899), Leopoldo Lugones ("La hija de Herodías", *Revista Moderna*, 1901), Rafael López (*Revista Moderna de México*, 1906), José Juan Tablada (*Revista Moderna de México*, 1906), Francisco Villaespesa (*Torre de Marfil*, 1911), Ramón Goy de Silva (*Nuevo Mundo*, 1914), Emilio Carrere (*Dietario Sentimental*, 1916), Efrén Rebolledo (*Caro Victrix*, 1916) and José D. Frías (*Pegaso*, 1917).

The dances of the Hebrew princess would also flood the lyricism of prose and modernist theater; this is proven by the stories of Rubén Darío ("La muerte de Salomé", *La Prensa Libre*, 1891), Enrique Gómez Carrillo (*Bohemia sentimental*, 1900), Cristóbal de Castro ("Salomé la gallarda", *La Ilustración Artística*), Froylán Turcios (*Hojas de otoño*, 1904), Emilio Carrere (*El manto de oro de Salomé*, 1914), Gabriel Miró (*Figuras de la Pasión del Señor*, 1917), the novel by José María Vargas Vila (*Salomé. Novela-Poema*, 1918) and the theatrical pieces by Ramón Goy de Silva (*La de los siete pecados*, 1913). However, the metamorphic character of the myth did not stop manifesting itself. In this way, these rewritings (heirs in their own way to turn-of-the-century aestheticism) alternated with risky proposals for demystification. Thus, as happened in Laforgue (*Moralités légendaires*, 1887) and earlier in Heine and his parodic vision of the Jewish dancer (who plays with the prophet's head as if it were a ball in *Atta Troll* or who becomes

a carefree cabaret in *Romanzero*), Hispanic literatures, inscribed in the axial criticism of modernity (Paz, 1998: 49-50; Calinescu, 2003: 72-80), manifested a distancing from the archetypal orientalist figure. For this, authors such as Ramón Gómez de la Serna ("Beatriz", *Prometeo*, 1909), Delmira Agustini (*Cantos de la mañana*, 1910), Emilia Pardo Bazán (*Dulce Dueño*, 1911), Ricardo Güiraldes (*El cencerro de cristal*, 1915), Antonio de Hoyos y Vinent (*Vidas arbitrarias*, 1923) and Ramón del Valle-Inclán (*La cabeza del Bautista*, 1924) set out to empty and subvert the traditional motives for the creation of new variants of the myth, this time clearly demystifying and parodic.

As a result of these rewritings and "resignifications" (Pimentel, 2003: 208), the primitive scheme of motifs of the myth (Herod's birthday, Salome's dance, request for the Baptist's head, decapitation) will be completed with new ones (desire to Salomé and *unveiling* of an ambiguous sexuality, rivalry between Herodias and Salomé, her kiss to the severed head), while the characters will present notable evolutions. Among the most relevant transformations for the later mythical discourse are the mutations in the figure of John the Baptist; first, a martyr for the faith, sanctified by the patristics, his head is later reduced to a dark despoilment before the triumphant *fatal woman*, both in the discourses of aesthetic Modernism and in the parodic versions of the myth. Thus, in cases such as Laforgue, Hoyos and Vinent or Valle-Inclán, the prophet is emptied of any transcendent meaning and even caricatured. But still more substantial is the actantial evolution of Salomé; From the blurred "daughter of Herodias" in the Gospels (Matthew 14, 6), Renaissance painting will begin its prominence through serene idealized representations, which will mutate from the middle of the 19th century into the absolute prominence of their deviant desire, enjoying the possession of the dead head of the prophet from the works of Heine passing through Moreau, Wilde, Beardsley and Strauss until arriving at Gómez Carrillo, Darío, Villaespesa or Delmira Agustini.

However, the development of the figuration of the *fatal woman* in these authors is highly complex, reaching this stage from figurative stages as diverse as the romantic redemptive woman, axial in mythical variants such as Massenet's opera, still remaining in "Salomé la gallarda" (1902) by Cristóbal de Castro. With time and the dialogue between the main hypotexts (Heine, Mallarmé, Moreau, Huysmans or Wilde), Salomé will come to assimilate with other mythical figurations of femininity such as Artemis, Astarte, Judith or Cleopatra. This mythical crossing will express new facets of idealization of a fictional femininity rewritten through the successive "directions" of Modernism (Gullón, 1990). Thus, the biblical figure will depart in the Hispanic sphere

from the elusive Parnassian and Orientalist idealization of Casal to go through the symbolism of Goy de Silva to the decadent affiliation of Darío and Villaespesa, or to narrators as successful at the time as Vargas Vila and his folkloric concessions. With the passage of time, the *fossilization* of the orientalist myth will begin to offer distanced visions that will lead to the emptying of the characters and even their parody, in a similar way to new aesthetics of transition to the avant-garde, such as the symbolist theater of Gómez de la Serna or Quasi-expressionist forms, such as the caricatural portraits of the last Hoyos and Vinent or the grotesque deformers of Valle-Inclán.

Among these deviations to the archetype of the *fatal* orientalist Salome are other mythical variants that expressly recognized the misogynistic ideological unconscious (Rodríguez, 1990: 15 and 25; Eagleton, 2005: 22-25) from which this imaginary of lethal femininity was built (Showalter, 2010: 145; Kristeva, 2014: 110). In this way, and taking into account the “symbolic pregnancy” (Durand, 1993: 36) of the myth, recurrent motives such as the death of Salomé can be explained; once the dancer was praised as a paradigm of *superior* beauty, she was then executed for her *crimes* (Dijkstra, 1994: 394). With the punishment of the *perverse*, the perpetuation of the “discourse of domesticity” was ultimately assured (Correa Ramón, 2006: 221-223), the image of the *natural* woman, wife and mother, registered in the private sphere of the home (Gilbert and Gubar, 1998: 39-41). This model of femininity would be defended by intellectuals even in essays such as those by Ortega y Gasset (2004: 480-483), who criticized Salomé's transgressions comparing them with the conquests of the New Woman (Martínez Victorio, 2010: 593-594; Bornay, 2016: 83-89). Certainly, the mythical rewriting was nourished by the contradictions of the ideological clashes that subsisted under the images of feminine idealization so frequent in the 19th century, as can already be seen in Bécquer or Baudelaire: “Woman is fatally suggestive; lives a life other than his own; it lives spiritually in the imaginations that it treats and which it fertilizes ”(Baudelaire, 2013: 145). These words from the dedication of *Les Paradis Artificiels* (1860) that assumed the entire nineteenth-century tradition of benefactor images of women dating back to the Eternal Celestial Feminine (formulated by Goethe) or to the “angel of the home” (as stated by Patmore), they ultimately reflected the turn of the century misogynist gaze. From this perspective, women were always understood as an inspiring muse, but also as an object devoid of reason, incapable of any autonomous action.

In the specific case of Salomé, the evolution of the modernist mythical discourse will try to overcome this anchoring situation of the idealized female object based on a

patriarchal ideology that ended up punishing the different figurations of Eva, the eternal *perverse*. Thus, if Salomé turns out to be the central jewel of the orientalist paradise, he will go through an abrupt ideological demystification through which the heroine will make a transition from his status as a poeticized object to his characterization as a poetic subject who expresses himself with his own voice. This is the case, for example, in the works of Pardo Bazán and Delmira Agustini. In the case of the novelist, her heroine will assume the voice of Salomé to vindicate her own desire (in her case, for intellectual and spiritual development). This female voice will again be assumed by the lyrical self of Agustini's poetry, on this occasion, as a proposal to vindicate the body and female sexuality. With the successive rewritings and demystifications, the literary myth of Salomé with new meanings was thus completed, always functioning as a vehicle for aesthetic expression and, finally, as a tool for ideological communication in the incipient feminist struggle. In *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas declared: "I place myself again before the mirrors that reflect me, and I try to define myself" (Pardo Bazán, 1989: 129). Salomé's journey through the 19th century until her arrival in Hispanic Modernism can be attributed to such an external and internal crusade, the struggle of a female myth through multiple mutations to finally reach her own voice.

5. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

1.1. TEXTOS HISPÁNICOS

- AGUSTINI, D. (2012): *Poesías completas* (4ª ed.). Ed. M. García Pinto. Madrid: Cátedra.
- AMADOR, S. (1918): *Himno a Salomé*. México: edición del autor.
- BRENES MESÉN, R. (1913): *Hacia nuevos umbrales*. San José: Imprenta Albina.
- CARRERE, E. (1914): “El manto de oro de Salomé”, *El Cuento Popular*, I, 3, 15 de junio de 1914, pp.3-15.
- ___ (1919): “La muerte de Salomé”, *Dietario sentimental*. Madrid: Mundo Latino.
- CASAL, J. del (2001): *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. A. Salvador. Madrid: Verbum.
- CASTRO, C. (1902): “Salomé la gallarda”, *La Ilustración artística*, 1056, 24 de marzo de 1902, p. 207.
- DARÍO, R. (1950): *Cuentos completos*. Ed. E. Mejía Sánchez. México: FCE.
- ___ (1967): *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar.
- ___ (1993): *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Ed. E. Mejía Sánchez. México: FCE.
- ___ (2014): *Azul.../Cantos de vida y esperanza* (9ª ed.). Ed. J. M. Martínez. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ, L. (1899): “Etepha”, *Revista Moderna*, II, 12 (diciembre 1899), p. 369.
- FRÍAS, J. D. (1917): “Ella danza...”, *Pegaso*, 4, (29 de marzo de 1917), p.5.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1989): “El triunfo de Salomé”, en E. Marini-Palmieri (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Castalia, pp. 103-114.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1995): *Teatro muerto*. Ed. A. Muñoz-Alonso López y J. Rubio Jiménez. Madrid: Cátedra.
- GOY DE SILVA, R. (1913): *La de los siete pecados (El libro de las danzarinas)*. Madrid: R. Velasco Imp.
- ___ (1914): “Tríptico de Salomé”, *Nuevo Mundo*, XXI, 1065, 4 de junio de 1914, s.p.
- ___ (1950): *Salomé*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- GÜIRALDES, R. (1985): *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- HOYOS Y VINENT, A. (1923): *Vidas arbitrarias*. Madrid: Biblioteca Hispania (Sucesores de Rivadeneyra).
- LÓPEZ, R. (1912): *Con los ojos abiertos*. México: Biblioteca del Ateneo.

- ____ (1990): *Obra poética*. Ed. Alfonso Reyes. México: FCE.
- LUGONES, L. (1901): “La ofrenda de Herodes”, *Revista Moderna*, IV, 8, (2ª quincena de abril de 1901), p. 123.
- MIRÓ, G. (1984): *Figuras de la Pasión del Señor*. Ed. J. L. Suárez Granda. Barcelona: Plaza & Janés.
- PARDO BAZÁN, E. (1989): *Dulce Dueño*. Ed. M. Mayoral. Madrid: Castalia.
- REBOLLEDO, E. (2004): *Obras reunidas*. Ed. B. Rocha. México: Océano/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- TABLADA, J. J. (1906): “La Bella Otero”, *Revista Moderna de México*, V, 35, julio 1906, pp. 271-273.
- ____ (1971): *Obras Completas I. Poesía*. Ed. H. Valdés. México: UNAM.
- TURCIOS, F. (2005): *Todos los cuentos*. Ed. J. A. Funes. Tegucigalpa: EDICULT.
- VALENCIA, G. (1955): *Obras poéticas completas*. Ed. B. Sanín Cano. Madrid: Aguilar.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del (1996): “La cabeza del Bautista”, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Ed. J. Rubio Jiménez. Madrid: Espasa Calpe.
- VARGAS VILA, J. M. (1920): *Salomé, novela-poema*. Barcelona: Ramón Sopena.
- VILLAESPESA, F. (1954): *Poesías completas*. Ed. F. Mendizábal. Madrid: Aguilar.

1.2. TEXTOS EUROPEOS

- A POLLINAIRE, G. (2001): *Alcoholes. El Poeta asesinado*. Ed. y trad. J. I. Velázquez. Madrid: Cátedra.
- ____ (2011): *El Heresiarca y Cía*. Ed. y trad. M. Armiño. Madrid: Valdemar.
- CASTRO, E. (1910): “Salomé”. Trad. de R. Baeza. *Prometeo*, III, 19, pp. 423-432.
- ____ (1914): *Salomé y otros poemas*. Trad. F. Villaespesa. Madrid: Imprenta artística de Sáez Hermanos.
- BANVILLE, T. de (1899): *Poésies complètes. Les Exilés*. Paris: Bibliothèque Charpentier
- FLAUBERT, G. (1988): *Trois contes*. Ed. P. M. Wetherill. Paris: Garnier.
- ____ (2010a): *Tres cuentos* (3ª ed.). Ed. y trad. G. Palacios. Madrid: Cátedra.
- HEINE, H. (1992): *Relatos*. Ed. A. Pérez, trad. C. Fortea. Madrid: Cátedra.
- ____ (1995): *Gedichte-Auswahl. Antología Poética*. Ed. y trad. B. Balzer. Madrid: Ediciones de la Torre.

- ____ (2011): *Atta Troll. El sueño de una noche de verano*. Ed. y trad. J. Munárriz. Madrid: Hiperión.
- HUGO, Victor (1972): *Poesie*. Ed. B. Leuilliot. Paris: Éditions du Seuil.
- HUYSMANS, J. K. (2012): *A contrapelo* (6ª ed.). Ed. y trad. J. Herrero. Madrid: Cátedra.
- KELLER, G. (1972): *Die Leute von Seldwyla. Gesammelte Gedichte*. München: Winkler Verlag.
- LAFORGUE, J. (1994): *Moralidades Legendarias*. Ed. y trad. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- LORRAIN, Jean (1883): *La forêt bleue*. Paris: Alphonse Lamarre Editeur.
- ____ (1897): *L'Ombre ardente*. París: Charpentier.
- ____ (2004): *El Maleficio*. Trad. Elena del Amo. Madrid: Alfaguara.
- MALLARMÉ, S. (1945) : *Œuvres complètes*. Ed. H. Mondor y G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.
- ____ (1998): *Œuvres complètes I*. Ed. B. Marchal. Paris: Gallimard.
- ____ (2003) : *Œuvres complètes II*. Ed. B. Marchal. Paris: Gallimard.
- ____ (2006): *Herodías*. Ed. y trad. A. Gamoneda. Madrid: Abada.
- MILLIET, P. y H. GRÉMONT (1998) : “Hérodiade”, *L'Avant-Scène Opéra*, 187, pp.79-113.
- SAMAIN, A. (1904): *Le Chariot d'Or* (5ª ed.). Paris: Societé du Mercure de France.
- STRAUSS, R. (2007) : “Salomé”, *L'Avant-Scène Opéra*, 240, pp. 13-57.
- SUE, E. (2015): *El judío errante*. Trad. P. Ruiz Ortega. Madrid: Akal.
- WILDE, O. (2013): *Salomé*. Ed. y trad. M. Armiño. Madrid: Alianza Editorial.

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

2.1. FUENTES HISTÓRICO-CLÁSICAS

- Himnos homéricos. Batracomiomaquia* (2000). Ed. A. García Velázquez. Madrid: Akal.
- CICERÓN (2013): *Sobre la vejez. Sobre la amistad*. Ed. y trad. M. E. Torrego Salcedo. Madrid: Alianza Editorial.
- DIÓN CASIO (2011): *Historia Romana. Libros XLVI-XLIX*. Ed. y trad. J. P. Oliver Segura. Madrid: Gredos.
- HESÍODO (2017): *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Ed. y trad. A. Martín Sánchez y M. A. Martín Sánchez. Madrid: Alianza Editorial.
- JOSEFO, F. (1997): *La guerra de los judíos. Libros IV-VII*. Ed. y trad. J. M. Nieto Ibáñez. Madrid: Gredos.

- (2007): *La guerra de los judíos. Libros I-III* (1ª reimp.). Ed. y trad. J. M. Nieto Ibáñez. Madrid: Gredos.
- (2017): *Antigüedades judías* (5ª reimp.). Ed. y trad. José Vara Donado. Madrid: Akal.
- LUCRECIO (1990): *La naturaleza*. Ed. I. Roca Meliá. Madrid: Akal.
- PLINIO (2007): *Historia natural*. Ed. y trad. J. Cantó, I. Gómez Santamaría, S. González Marín y E. Tarrío. Madrid: Cátedra.
- PLUTARCO (2007): *Vidas paralelas. IV: Arístides-Catón-Filopemén-Flaminio-Pirro-Mario*. Ed. y trad. J. M. Guzmán Hermida y O. Martínez García. Madrid: Gredos.
- (2009): *Vidas paralelas. VII: Demetrio-Antonio-Dión-Bruto-Arato-Artajerjes-Galba-Otón*. Ed. y trad. J. P. Sánchez Hernández y M. González González. Madrid: Gredos.
- (2010): *Vidas paralelas. VIII: Foción-Catón el Joven-Demóstenes-Cicerón-Agiscleómenes-Tiberio-Gayo Graco*. Ed. y trad. C. Alcalde Martín y M. González González. Madrid: Gredos.
- SÉNECA, M. A. (2005): *Controversias. Libros VI-X*. Ed. y trad. I. J. Adiego Lajarra, E. Artigas Álvarez y A. de Riquer Permanyer. Madrid: Gredos.
- TITO LIVIO (1993): *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXVI-XL*. Trad. J. A. Villar Vidal. Madrid: Gredos.

2.2.FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS SOBRE LOS TEXTOS BÍBLICOS, PATRÍSTICOS, ANTIGUOS Y MEDIEVALES

- Biblia de Jerusalén* (2009). Dir. J. A. Ubieta López. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Evangelios Apócrifos* (1956). Ed. A. Santos Otero. Madrid: BAC.
- Ysengrimus* (2013). Ed y trad. J. Mann. Cambridge/London: Harvard University Press.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1983): *Obras completas de San Agustín, X. Sermones (2), 51-116*. Trad. L. Cilleruelo, M. M. Campillo, C. Morán y P. de Luis. Madrid: BAC.
- (1984): *Obras completas de San Agustín, XXV. Sermones (5), 273-338*. Ed. y trad. P. de Luis. Madrid: BAC.
- ALEXANDRE, M. (1993): “Imágenes de mujeres en los inicios de la cristiandad”, en G. Duby y M. A. Galmarini (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. I: La Antigüedad*. Madrid: Taurus, pp. 463-511.
- BEDA EL VENERABLE (2013): *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*. Ed. J. L. Moralejo. Madrid: Akal.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1996): *El nacimiento del cristianismo*. Madrid: Síntesis.

- CANTERA MONTENEGRO, E. (2008): “La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media”, en A. I. Carrasco Manchado y M. P. Rábade Obradó (coords.), *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex, pp. 297-326.
- CARO BAROJA, J. (1969): *Las brujas y su mundo* (3ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- CASHFORD, J. (2018): *La luna: símbolo de transformación*. Girona: Atalanta.
- DALAISSON, J. (2013): “Qui était Salomé?”, *Revue des Études Anciennes*, 115, 2, pp. 497-507.
- DI BERARDINO, A. (1992): *Diccionario patrístico y de la antigüedad cristiana II*. Salamanca: Sígueme.
- DI BERARDINO, A., et al. (dir.) (2010): *Literatura patrística*. Madrid: San Pablo.
- ECO, U. (1988): “Diez modos de soñar la Edad Media”, en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, pp.84-96.
- EUSEBIO DE CESAREA (1950): *Historia Eclesiástica*. Ed. y trad. L. M. de Cádiz. Buenos Aires: Editorial Nova.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2006): *El hombre-ciervo y la mujer araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada.
- GILSON, E. (2007): *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid: Gredos.
- GIRARD, R. (1984): “Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark”, *New Literary History*, 15, 2, pp.311-324.
- GÓMEZ MORENO, A. (2008): *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- HADAS-LEBEL, M. (2009): *Flavio Josefo. El judío de Roma*. Barcelona: Herder.
- HEINZMANN, R. (1995): *Filosofía de la Edad Media*. Barcelona: Herder.
- HILARIO DE POITIERS (2010): *Comentario al Evangelio de Mateo*. Ed. y trad. L. F. Ladaria. Madrid: BAC.
- HOWE, K. (ed.) (2016): *El libro de las brujas. Casos de brujería en Inglaterra y en las colonias norteamericanas (1582-1813)*. Barcelona: Alba.
- HUIZINGA, J. (1981): *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- ISIDORO DE SEVILLA (2009): *Etimologías*. Ed. M. C. Díaz y Díaz, trad. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero. Madrid: BAC.
- JERÓNIMO (1999): *Comentario al Evangelio de Mateo*. Trad. B. Bianchi di Carcano y M. E. Suárez. Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- ____ (2003): *Contra Rufino*. Ed. F. J. Tovar Paz. Madrid: Akal.

- JUAN CRISÓSTOMO (1956): *Obras de San Juan Crisóstomo. Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*. Ed. y trad. D. Ruiz Bueno. Madrid: BAC.
- ____ (2007): *Obras de San Juan Crisóstomo. Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (1-45)*. Ed y trad. D. Ruiz Bueno. Madrid: BAC.
- KLAPISCH-ZUBER, C. (2003): “Masculino/Femenino”, en J. Le Goff y N. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- KLOSS, W. (1908): “Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages”, *Modern Language Notes*, 23, 3, pp. 82-85.
- LAPORTE, J. (2004): *Los padres de la Iglesia: Padres griegos y latinos en sus textos*. Madrid: San Pablo.
- LE GOFF, Jacques (2008): *Una larga Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- LE GOFF, J., TRUONG, N. (2014): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1977): *Herodes: su persona, reinado y dinastía*. Madrid: Castalia.
- MARTÍNEZ LAGOS, E. (2010) : “ ‘La femme aux serpents’ . Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”, *Clío & Crimen*, 7, pp.137-158.
- MORATÍN, L. F. (1999): *Quema de brujas en Logroño*. Valencia : La Máscara.
- ORÍGENES (1970): *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu, I*. Ed. y trad. R. Girod. París : Éditions du Cerf.
- ____ (2015): *Sobre los principios*. Ed. y trad. S. Fernández. Madrid: Ciudad Nueva.
- ORSANIC, L. (2014): *La mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos*. Madrid: La Ergástula.
- QUASTEN, J. (1977): *Patrología. I: hasta el concilio de Nicea*. Madrid: BAC.
- RENAN, E. (1989): *Vida de Jesús*. Trad. A. G. Tirado. Madrid: EDAF.
- ROSSIAUD, J. (1986): *La prostitución en el Medievo*. Barcelona: Ariel.
- ROUGEMONT, D. de (2001): *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (2016): *La leyenda dorada*. Trad. J. M. Macías. Madrid: Alianza Editorial.
- SEGURA GRAIÑO, C. (2008): “El pecado y los pecados de las mujeres”, en A. I. Carrasco Manchado y M. P. Rábade Obradó (coords.), *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex, pp.209-226.

TERTULIANO (2001): *De cultu feminarum*. Ed. y trad. V. Alfaro Bech y V. E. Rodríguez Marín. Málaga: Universidad de Málaga.

2.3.FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS SOBRE LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

Códice de autos viejos (selección) (1988). Ed. M. A. Pérez Priego. Madrid: Castalia.

Romancero (2010). Ed. G. Di Stefano. Madrid: Castalia.

ABARCA DE BOLEA, A. F. (1994): *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

ARGENSOLA, L. L. de (1950): *Rimas*. Ed. J. M. Blecua. Zaragoza: CSIC/Diputación Provincial de Zaragoza.

CANAVAGGIO, J. (1977): *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: PUF.

CAMPO GUIRAL, M. A. (1994): “Ana Francisca Abarca de Bolea, la contribución Femenina a la literatura barroca aragonesa”, en *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. XIII-CXXXV.

CERVANTES, M. de (2012): *Entremeses*. Ed. A. Baras Escolá. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

LEÓN, Fray L. de (2012): *Poesía*. Ed. A. Ramajo Caño. Barcelona: RAE/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

MOLHO, M. (1976): *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.

OLMO LETE, G. del (2008): “La Biblia en la literatura espiritual del Siglo de Oro”, en R. Navarro Durán (coord.), *La Biblia en la literatura española. II: Siglo de Oro*. Madrid: Trotta, pp. 101-180.

VEGA CARPIO, F. L. de (1965): *Triunfo de la fee en los reynos del Japón*. Ed. J. S. Cummins. London: Tamesis Books.

____ (1991): *Pastores de Belén*. Ed. A. Carreño. Barcelona: PPU.

____ (2013): *Poesía selecta*. Ed. A. Carreño. Madrid: Cátedra.

WARDROPPER, B. W. (1967): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya.

2.4.ANTOLOGÍAS

DÍEZ-CANEDO, E. y FORTÚN, F. (1913): *La poesía francesa moderna. Antología ordenada y anotada*. Madrid: Renacimiento.

FERIA, M. A. (ed. y trad.) (2016): *Antología de la poesía parnasiana*. Madrid: Cátedra.

- FUENTES, V. (ed.) (1999): *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*. Madrid: Celeste.
- GONZÁLEZ RUANO, C. (1946): *Antología de poetas españoles*. Barcelona: Gustavo Gili.
- IGLESIAS, C. (2015): *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*. Buenos Aires: Caja Negra.
- OLMO ITURRIARTE, A. y DÍAZ DE CASTRO, F. J. (eds.) (2008): *Antología de la poesía modernista española*. Madrid: Cátedra.
- ONÍS, F. de (ed.) (1934): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MARINI-PALMIERI, E. (ed.) (1989): *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Castalia.
- NAVAS RUIZ, R. (ed.) (2000): *Poesía española 6: El siglo XIX*. Barcelona: Crítica.
- PACHECO, J. E. (ed.) (1999): *Antología del modernismo (1884-1921)* (3ª ed.). México: UNAM/Era.
- PORRATA, F. E. y SANTANA, J. A (1974) (eds.) (1974): *Antología comentada del Modernismo*. Medellín: Bedout.
- SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1955): *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana). Del siglo XII al XX*. Madrid: Aguilar.

2.5. OTRAS OBRAS LITERARIAS CONSULTADAS

- ANTICH, J. (1989): *Andrógino*. Ed. L. Frattale. Madrid: Tecnos.
- BALZAC, H. de (2015): *La Comedia Humana. Escenas de la vida privada III*. Trad. A. Garzón del Camino. Madrid: Hermida Editores.
- BANVILLE, T. de (1889) : *Les cariatides. Roses de Noël*. Paris : Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, J. (2008): *Las diabólicas*. Trad. A. Selke y A. Sánchez Barbudo. Madrid: Sexto Piso.
- BAUDELAIRE, Ch. (2011): *Las flores del mal* (14ª ed.). Ed. y trad. A. Verjat y L. Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- ____ (2013): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* (9ª ed.). Ed. y trad. J. A. Millán Alba. Madrid: Cátedra.
- ____ (2015): *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Madrid: Machado Libros.

- BÉCQUER, G. A. (2018): *Rimas* (1ª reimp). Ed. J. Rubio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. (1974): *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- BRENES MESÉN, R. (1964a): *Antología poética*. San José: Editorial Costa Rica.
- ____ (1964b): “El Itinerario. Autobiografía de Roberto Brenes Mesén”, en *Antología poética*. San José: Editorial Costa Rica, pp. 11-29.
- CAMPOAMOR, R. de (1951): *Obras poéticas completas* (6ª ed.). Estudio preliminar J. Dubón. Madrid: Aguilar.
- CAMPOS, R. M. (2013): *El Bar. La vida literaria de México en 1900*. Ed. S. I. Zaitzeff. México: UNAM.
- CARRERE, E. (1998): *Antología*. Ed. José Montero Padilla. Madrid: Castalia.
- ____ (2006): *El reino de la calderilla*. Madrid: Valdemar.
- CASAL, J. del (1963): *Julián del Casal. Prosas I*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- ____ (1964): *Julián del Casal. Prosas III*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- ____ (2017): *Epistolario*. Ed. L. Sarría. Leiden: Almenara.
- CASTRO, C de y LÓPEZ ALARCÓN, E. (2014): *Gerineldo. Poema de amor y caballería*. Ed. M. Galeote y A. Cruz Casado. Iznájar: Biblioteca Cristóbal de Castro.
- DARÍO, R. (1903): “Miss Isadora Duncan”, *Revista Moderna de México*, octubre de 1903, pp. 80-83.
- ____ (1950a): *Obras completas I*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- ____ (1950b): *Obras completas II*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- ____ (1950c): *Obras completas III*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- ____ (1955): *Obras completas IV*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- ____ (1989): *El modernismo y otros ensayos*. Ed. I. M. Zavala. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2009): *Páginas escogidas* (15ª ed.). Ed. R. Gullón. Madrid: Cátedra.
- ____ (2016): *Los raros*. Terrades: WunderKammer.
- DÁVALOS, B. (1987): *Las ofrendas*. México: Gobierno del Estado de Colima.
- DÍAZ MIRÓN, S. (1997): *Poesía completa*. Ed. M. Sol. México: FCE.
- EÇA DE QUEIROS, J. M. (2013): *Los Maia* (2ª ed.). Ed. y trad. J. Gimeno. Valencia: Pre-Textos.
- ESPRONCEDA, J. de (2006): *Obras completas*. Ed. D. Martínez Torrón. Madrid: Cátedra.

- FEIJOO, B. J. (1969): *Cartas eruditas*. Ed. A. Millares Carlo. Madrid: Espasa-Calpe.
- FLAUBERT, G. (2003): *Cartas a Louise Colet*. Ed. y trad. I. Malaxecheverría. Madrid: Siruela.
- ____ (2007): *Salammbô*. Ed. y trad. G. Palacios. Madrid: Cátedra.
- ____ (2008): *Noviembre* (2ª ed.). Trad. O. García. Madrid: Impedimenta.
- ____ (2010b): *Egipto. Viaje a Oriente*. Ed. y trad. L. Bermúdez. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- FLAUBERT, G. y TURGÚENIEV, I. (1992): *Correspondencia*. Madrid: Mondadori.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M. (1888): *Salomé. Pequeña tragedia vulgar*. Madrid: Ricardo Fe.
- GAUTIER, T. (1882) : *Poésies complètes. Tome second*. Paris : G. Charpentier.
- ____ (1965): *La novela de una momia. Una noche de Cleopatra*. Trad. A. Froufe. Madrid: Edaf.
- ____ (2007): *Mademoiselle de Maupin*. Trad. C. de Arce. Madrid: Mondadori.
- ____ (2014): “La muerte enamorada” (trad. V. Pérez Gil), en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*. Madrid: Atalanta, pp. 137-164.
- GOETHE, J. W. von (1990): *Obras completas II* (5ª ed.). Ed. y trad. R. Cansinos Assens. Madrid: Aguilar.
- ____ (2010): *Fausto*. Ed. y trad. H. Cortés Gabaudan. Madrid: Abada.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (s.a.): *El Modernismo*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- ____ (1895): *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*. Paris: Garnier.
- ____ (1901): *Del amor, del dolor y del vicio*. Prólogo R. Darío. París: Librería Americana (Imprenta de la Viuda de Ch. Bouret).
- ____ (1919): *El libro de las mujeres*. Madrid: Mundo Latino.
- ____ (1920): *La mujer y la moda*. Madrid: Mundo Latino.
- ____ (2011): *Treinta años de mi vida*. Prólogo J. L. García Martín. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2013): *La teta y la maleta*. Madrid: Libros de la Ballena.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (2014): *Sab* (11ª ed.). Ed. J. Servera. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ DE LA SERNA (1961): *Retratos completos*. Madrid: Aguilar.
- GOY DE SILVA, R. (1989): *La poesía de Ramón Goy de Silva. Antología crítica*. Ed. R. L. Landeira. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M. (1986): *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera, VI: Crónicas y artículos sobre teatro, IV*. Ed. E. López Aparicio y A. E. Díaz Alejo. México: UNAM.

- ____ (1998): *Poesías completas II* (3ª ed.). Ed. F. González Guerrero. México: Porrúa.
- ____ (2009): *Por donde se sube al cielo*. Ed. B. Clark de Lara. México: UNAM.
- HEBBEL, C. F. (1923): *Herodes y Mariene. Tragedia*. Trad. R. M. Terneiro. Madrid: Calpe.
- ____ (1952): *Judith. Tragedia en cinco actos* (2ª ed.). Estudio preliminar J. Grau, prólogo y trad. R. Baeza. Buenos Aires: Emecé.
- HEINE, H. (1885): *Libro de los cantares*. Trad. T. Llorente. Barcelona: Daniel Cortezo y Cª. Biblioteca “Arte y Letras”.
- ____ (1930): *El Libro de los Cantares*. Trad. J. Herrero. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- ____ (2015a): *Cuadros de viaje. Los dioses en el exilio*. Ed y trad. M. A. Vega Cernuda y E. Serrano Bertos. Madrid: Cátedra.
- ____ (2015b): *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania. La escuela romántica*. Ed. M. Garrido, trad. M. Sacristán. Madrid: Tecnos.
- HOFMANNSTHAL, H. (2008): *Carta de Lord Chandos*. Trad. A. Dietrich. Madrid: Alianza Editorial.
- HÖLDERLIN, F. (2009): *Antología poética*. Ed. y trad.: F. Bermúdez-Cañete. Madrid: Cátedra.
- HOYOS Y VINENT, A. (1908): *Los emigrantes (novela): la decadencia*. Barcelona: Ramón Sopena.
- ____ (1988): “La primera de abono”, en *Tres novelas taurinas del 900*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, pp. 105-159.
- ____ (1993): *Sangre sobre el barro: paisajes patológicos*. Madrid: Clan.
- ____ (2009): *El monstruo*. Prólogo de J. Monteverde. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- HUGO, V. (1967): *Cromwell* (3ª ed.). Trad. J. Labaila. Madrid: Espasa-Calpe.
- HUIDOBRO, V. (2003): *Obra poética*. Ed. C. Goic. Nanterre: ALLCA XX.
- HUYSMANS, J. K. (2002a): *Allá lejos*. Trad. G. López Gallego. Madrid: Valdemar.
- IBSEN, H. (2011): *Casa de muñecas. El pato salvaje*. Ed. M. Parajón. Madrid: Cátedra.
- ISAACS, J. (2012): *María* (13ª ed.). Ed. D. McGrady. Madrid: Cátedra.
- MACHADO, M. (1981): *La guerra literaria*. Ed. M. P. Celma Valero y F. J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea.
- ____ (1993): *Poesías completas*. Ed. A. Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2000a): *Alma. Caprichos. El mal poema*. Ed. R. Alarcón Sierra. Madrid: Castalia.

- ____ (2000b): *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Ed. R. Alarcón Sierra. Valencia: Pre-Textos.
- MAETERLINCK, M. (2009): *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul* (2ª ed.). Ed. A. González Salvador, trad. M. J. Pacheco. Madrid: Cátedra.
- MALLARMÉ, S. (1987): *Prosas*. Ed. y trad. J. del Prado y J. A. Millán. Madrid: Alfaguara.
- ____ (2009): *Antología*. Prólogo de J. Lezama Lima, epílogo de R. Darío. Madrid: Visor.
- MENDÈS, C. (1900): *Les braises du cendrier. Nouvelles poésies*. Paris: Bibliothèque Charpentier.
- MUÑOZ, I. (1908): *Morena y trágica*. Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno.
- ____ (2000): *La sombra de una infanta*. Ed. A. Correa Ramón. Zaragoza: Prames.
- NERVO, A. (1902): “Cuarzos. Poesías de Efrén Rebolledo”, *Revista Moderna*, V, 7, 1ª quincena de abril de 1902, pp. 111-112.
- ____ (1951): *Obras completas I. Prosas*. Ed. F. González Guerrero. Madrid: Aguilar.
- ____ (1952): *Obras completas II: Prosas-Poesías*. Ed. F. González Guerrero y A. Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar.
- ____ (2011): “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz (eds.), *La construcción del modernismo*. México: UNAM, pp. 163-165.
- NOVALIS (2008): *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Ed. y trad. de E. Barjau. Madrid: Cátedra.
- OLAGUÍBEL, F. M. (1897): *Oro y negro*. Propileo de A. Nervo. Toluca: Oficina Tipográfica del Gobierno.
- PARDO BAZÁN, E. (s.a.): *Cuarenta días en la exposición*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno.
- ____ (1886): *Los Pazos de Ulloa. Novela original, precedida de unos Apuntes Autobiográficos. I*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía.
- ____ (1920a): “Un poco de crítica bohemia literaria”, *ABC*, 5299 (5 de enero de 1920), p.3.
- ____ (1920b): “Un poco de crítica decadente”, *ABC*, 5304 (10 de enero de 1920), p.3.
- ____ (1991): *La Quimera*. Ed. M. Mayoral. Madrid: Cátedra.
- ____ (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en “La Nación” de Buenos Aires (1879-1921)*. Ed. J. Sinovas Maté. A Coruña: Diputación Provincial.
- ____ (2004): *Memorias de un solterón*. Ed. M. A. Ayala. Madrid: Cátedra.
- ____ (2005): *La vida contemporánea*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

- PATMORE, C. K. D. (1931): *Selected Poems of Coventry Patmore*. Ed. D. Patmore. London: Chatto and Windus.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1963): *Obras Completas III*. Ed. J. García Mercadal. Madrid: Aguilar.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2016): *Misericordia* (19ª ed.). Ed. L. García Lorenzo. Madrid: Cátedra.
- POE, E.A. (2007). *Obras completas I*. Ed. y trad. J. Cortázar. Madrid: Aguilar.
- RACHILDE, M. V. E. (2016): *Monsieur Venus. Novela materialista*. Ed. y trad. R. Guijarro Lasheras. Oviedo : KRK.
- REINA, M. (1878): *Cromos y acuarelas. (Cantos de nuestra época)*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- ____ (1894): *La vida inquieta*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- ROSSETTI, D. G. (2001): *La casa de la vida*. Ed. y trad. A. Sarabia. Madrid: Hiperión.
- SACHER-MASOCH, L. (2014): *La Venus de las pieles*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Tusquets.
- SAMAIN, A. (1994): *El jardín de la infanta*. Ed. y trad. C. Pujol. Granada: Comares.
- SAWA, A. (2012): *Crimen legal*. Ed. A. Correa Ramón. Sevilla: Renacimiento.
- SCHLEGEL, F. von (2007): *Lucinda*. Ed. y trad. M. J. Pacheco. México: Siglo XXI.
- SCHWOB, M. (2008): *El libro de Monelle*. Ed. y trad. J. Munárriz. Madrid: Hiperión.
- SHAKESPEARE, W. (2013): *Antonio y Cleopatra*. Ed. Instituto Shakespeare, trad. J. Talens. Madrid: Cátedra.
- SILVA, J. A. (2006): *Poesía. De sobremesa*. Ed. R. Mataix. Madrid: Cátedra.
- STOKER, B. (2012): *Drácula anotado*. Ed. L. Klinger, trad. J. Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal.
- STORNI, A. (2015): *Antología mayor* (9ª ed.). Ed. J. Munárriz. Madrid: Hiperión.
- SUE, E. (1974): *Los misterios de París* (2ª ed.). Trad. C. de Arce. Barcelona: Bruguera.
- SWINBURNE, A. C. (2017): *Antología poética*. Ed. bilingüe y trad. A. Sarabia. Madrid: Hiperión.
- TABLADA, J. J. (1988): *Obras III: Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. Ed. E. Lara Velázquez. México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM.
- TURCIOS, F. (1895): *Mariposas*. Tegucigalpa: Tipografía Nacional.
- ____ (1915): *Floresta sonora*. Tegucigalpa: Tipografía Nacional.
- ____ (1980): *Memorias*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

- VALLE-INCLÁN, R. del (1987): *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Ed. J. Serrano Alonso. Madrid: Istmo.
- ____ (1991a): *Claves líricas*. Ed. J. C. Mainer. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (1991b): *Cuento de abril. Voces de gesta*. Ed. J. Servera Baño. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (2007): *Femeninas. Epitalamio* (2ª ed.). Ed. J. Del Valle-Inclán. Madrid: Cátedra.
- ____ (2008): *Luces de Bohemia* (56ª ed.). Ed. A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2011): *Sonata de otoño. Sonata de invierno*. Buenos Aires: Losada.
- ____ (2012): *Sonata de primavera. Sonata de estío*. Introd. P. Gimferrer. Madrid: Espasa.
- VARGAS VILA, J. M. (1917a): *Rubén Darío*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja.
- ____ (1917b): *Ibis*. Bogotá: Librería Americana.
- ____ (2000): *Diario (de 1899 a 1932)*. Barcelona: Áltera.
- VILLAESPESA, Francisco (s.a.): *Judith. Tragedia*. Madrid: V.H. Sanz Calleja.
- ____ (1900): *La copa del rey de Thule*. Madrid: Est. Tip. "El Trabajo".
- VVAA (2017): *Floreced mientras. Antología del Romanticismo alemán*. Ed. y trad. J. A. García Román. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- WILDE, O. (1999): *Poesías completas*. Ed. y trad. M. A. Cabré. Barcelona: DVD.
- ____ (2005): *Oscar Wilde. Una vida en cartas*. Ed. M. Holland. Barcelona: Alba.
- ____ (2012): *El secreto de la vida. Ensayos*. Ed. A. Jaume, trad. M. Temprano García. Barcelona: Lumen.
- ____ (2018): *El cuadro de Dorian Gray* (10ª ed.). Ed. y trad. M. F. Míguez. Madrid: Cátedra.
- WORDSWORTH, W.; et al. (2014): *Poetas románticos ingleses*. Trad. J. M. Valverde y L. Panero. Barcelona: Austral.
- ZOLA, E. (2007): *Naná* (4ª ed.). Ed. F. Caudet, trad. F. Trapero. Madrid: Cátedra.
- ZORRILLA, J. de (2017): *Poesías*. Ed. B. Morrós. Madrid: Cátedra.

2.6. OBRAS TEÓRICAS, LITERATURA COMPARADA Y TEORÍA DEL MITO.

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2012): *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- AFFERGAN, F. (1987) : *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'antropologie*. Paris: PUF.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de (1975): *Teoría de la literatura* (2ª reimp.). Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. (1963): *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus.

- ARTIGAS ALBARELLI, I. (2013): *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*. México: UNAM/Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana.
- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, R. (1980): *Mitologías* (2ª ed.). Madrid: Siglo XXI.
- BLOOM, H. (1998): “Elegía al canon”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 189-219.
- BOOTH, W.C. (1989): *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- BOUSOÑO, C. (1985): *Teoría de la expresión poética* (7ª ed.). Madrid: Gredos.
- BRAVO, V. (1997): *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Ediciones.
- BRUNEL, P. (1988) : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher.
- ____ (1992) : *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : PUF.
- BURGOS, J. (1982) : *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Éditions du Seuil.
- CAMPBELL, J. (2012): *Imagen del mito*. Girona: Atalanta.
- CHEVREL, Y. (1989): *La littérature comparée*. Paris : PUF.
- CROCE, B. (1954): “La letteratura comparata”, *Problemi di Estetica*. Bari: Gius. Laterza & Figli.
- CROS, E. (1986): *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- CURTIUS, E. R. (1989): *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Madrid: Visor.
- DALMONTE, R. (2002): “El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía”, en S. Alonso (comp.), *Música y literatura*. Madrid: Arco Libros, 93-115.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2016): *Diccionario de métrica* (3ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- DURAND, G. (1976): *L'imagination symbolique* (3ª ed.). Vendôme: PUF.
- ____ (1989): *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris : PUF.
- ____ (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (2000): *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- ____ (2005): *Estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: FCE.
- EAGLETON, T. (2005): *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, M. (1999): *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus
- ____ (2005): *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

- ____ (2006): *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairós.
- FOKKEMA, D. (1998): “La literatura comparada y el problema de la formación del canon”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros, pp. 225-249.
- FOWLER, A. (1979): “Genre and the Literary Canon”, *New Literary History*, 11, 1, pp. 97-119.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989): *Teoría de la literatura. La construcción del signo poético*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1989a): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- ____ (1989b): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIMBER, A. (2010): “Mito y mitología en el romanticismo alemán”, en J. M. Losada Goya (coord.), *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante Editori, pp.37-46.
- GNISCI, A. (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- GUILLÉN, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- GUMBRECHT, H. U. (1992): “Desmitificación”, en J. R. Resina (ed.), *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos, pp.281-299.
- GUTIÉRREZ, F. (2012): *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- HERRERO CECILIA, J. y MORALES PECO, M. (2008): “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo”, en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (eds.), *Reescrituras de los mitos en literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp.13-28.
- HEFFERNAN, J. A. W. (2004): *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- HUTCHEON, L. (2000): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- ____ (2006): *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge.
- JESI, F. (1972): *Literatura y mito*. Barcelona: Barral Editores.
- JUNG, C. G. (1984): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- KERMODE, F. (1998): “El control institucional de la interpretación”, en E. Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 91-112.
- KRAMER, L. (2002): “Música y Poesía: Introducción” en S. Alonso (comp.), *Música y literatura*. Madrid: Arco Libros, pp. 29-62.

- KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique : l'avant-garde a la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- ____ (1981): *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2000): *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- LEÓN, A. (1990): *El museo: teoría, praxis y utopía* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- LLOBET LLEÓ, E. (2012): “Música y Literatura”, en P. Aullón de Haro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dyckinson, pp.395-410.
- LOSADA GOYA, J. M. (2010): “Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica”, en J. M. Losada Goya (ed.), *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante Editori, pp. 69-86.
- MELETINSKI, E. M. (2001): *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2013): “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Signa*, 22, pp. 481-496.
- MAURON, C. (1988) : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris : José Corti.
- MOLPECERES ARNÁIZ, S. (2014): *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico mítico del discurso*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- NAUPERT, C. (2001): *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros.
- PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010): “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, en *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 21-43.
- ____ (2012): “Literatura y cine. Perspectivas de investigación comparatista”, en P. Aullón de Haro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dyckinson, pp.427-440.
- PEÑA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PIGLIA, R. (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PIMENTEL, L. A. (1993): “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41,1, pp.215-230.

- ____ (2003): “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías*, IV, pp.205-215.
- ____ (2017): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (7ª reimp.). México: Siglo XXI/UNAM.
- POZUELO YVANCOS, J. M. y ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra
- PRAZ, M. (1979): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- PUEO, J. C. (2002): *Los reflejos en juego. (Una teoría de la parodia)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- QUILIS, A. (2013): *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- ROAS, D. (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- SAID, E. W. (1990): *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- SÁNCHEZ-MESA, D. y BAETENS, J. (2017): “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27. Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536> [fecha de consulta: 22/12/2017].
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SCHMELING, M. (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- SELLIER, P. (1984): “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ?”, *Littérature*, 55, 3, pp. 112-126.
- SINOPOLI, F. (2002): “La historia comparada de la literatura”, en A. Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- SOURIAU, E. (2016): *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada* (6ª reimp.). México: FCE.
- SPITZER, L. (1962): “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”, en A. Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 67-97.

- THIBAUT SCHAEFER, J. (1994) : “Récit mythique et transtextualité”, en P. Cazier (ed.), *Mythe et création*. Lille : Presses Universitaires de Lille, pp. 53-66.
- TOMACHEVSKI, B. V. (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- TROUSSON, R. (1981): *Thèmes et mythes : questions de méthode*. Bruxelles : Université de Bruxelles.
- URRUTIA, J. (1984): *Imago Litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- VAN TIEGHEM, P. (1939) : *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin.
- WAGNER, G. (1975): *The Novel and the Cinema*. Rutherford and London: Fairleigh Dickinson University Press/The Tantivy Press.
- WUNENBURGER, J. J. (1994): “Principes d’une imagination mytho-poïétique”, en P. Cazier (ed.), *Mythe et création*. Lille: Presses Universitaires de Lille, pp. 33-52.
- ____ (2000): “Prólogo”, en G. Durand, *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

2.7. TEORÍA FEMINISTA⁷⁵¹ Y ESTUDIOS SOBRE LA MUJER

- ARENAL, C. (1974): *La emancipación de la mujer en España*. Ed. M. Armiño. Madrid: Júcar.
- BARING, A. y CASHFORD, J. (2005): *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela.
- BEAUVOIR, S. de (2019): *El segundo sexo* (14ª ed.). Madrid: Cátedra.
- BORDIEU, P. (2000) : *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, J. (2016): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, J. (2015): *Diosas. Misterios de lo divino femenino*. Girona: Atalanta.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre escritura*. Barcelona: Anthropos.
- DUNN MASCETTI, M. (2008): *Diosas: la canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*. Barcelona: Malsinet.
- HUSAIN, S. (1997): *La Diosa: creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Barcelona: Debate/ Círculo de Lectores.
- JOHNSON, R., ZUBIAURRE, M. (2012): *Antología del pensamiento feminista español*. Madrid: Cátedra/ Universitat de València.

⁷⁵¹ No se incluye en este apartado toda la crítica feminista utilizada en este trabajo; en los casos en que la obra en cuestión trata concretamente el siglo XIX o el Fin de Siglo, se incluye dicha referencia en el apartado 2.8.

- KRISTEVA, J. (2014): *The Severed Head. Capital Visions*. New York: Columbia University Press.
- LEDERER, W. (1980) : *La peur des femmes ou Gynophobia*. Paris: Payot
- MEDINA, R. y ZECCHI, B. (eds.) (2002): *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos.
- MILLET, K. (1995): *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- MOI, T. (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- PARDO BAZÁN, E. (2018): *La mujer española y otros escritos*. Ed. G. Gómez Ferrer. Madrid: Cátedra.
- WOOLF, V. (2017): *Un cuarto propio. Tres guineas*. Trad. J. L. Borges. Barcelona: Penguin Random House.
- 2.8.OBRAS SOBRE LA CULTURA, EL ARTE Y LA LITERATURA DECIMONÓNICA, FINISECULAR Y MODERNISTA DEL ÁMBITO HISPÁNICO Y EUROPEO
- ABIRACHED, R. (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El Romanticismo: Tradición y Revolución*. Madrid: Visor.
- ACEREDA, A. (2011): *El antimodernismo. Debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia: Cálamo.
- ALDARACA, B. A. (1992): *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor.
- ALLEGRA, G. (1986): *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Encuentro.
- ALLEN, V. M. (1983): *The Femme Fatale. Erotic Icon*. New York: Whitston Publishing.
- ALONSO, D. (1952): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ, E. (2007): “Eugénio de Castro y España”, en E. Álvarez y A. Sáez Delgado (eds.), *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario, 1877-1943*. Mérida: Junta de Extremadura, pp. 11-27.
- ÁLVAREZ, E. y SÁEZ DELGADO, A. (2007): *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario, 1877-1943*. Mérida: Junta de Extremadura.
- ARGULLOL, R. (2008): *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acantilado.
- AUERBACH, N. (1982): *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

- BALAKIAN, A. (1969): *El simbolismo*. Madrid: Guadarrama.
- BALLESTEROS, A. (2000): *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna.
- BENJAMIN, W. (2018): *Iluminaciones*. Ed. J. Ibáñez Fanés. Barcelona: Taurus.
- BERNHEIMER, C. (2002): *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press.
- BEUTIN, W.; EHLERT, K.; *et al.* (1991) *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra.
- BINNI, W. (1972): *La poética del decadentismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- BORNAY, E. (2010): *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (2016): *Las hijas de Lilith* (9ª ed.). Madrid: Cátedra.
- BOURGET, P. (1885): *Essais de psychologie contemporaine : Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal*. Paris: Alphonse Lemerre.
- BOWRA, C.M. (1951): *La herencia del simbolismo*. Buenos Aires: Losada.
- ____ (1972): *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- CALINESCU, M. (2003): *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (2ª ed.). Madrid: Tecnos/Alianza Editorial.
- CALVO CARILLA, J. L. (1998): *La cara oculta del 98: místicos e intelectuales en la España del fin de siglo* (1895-1902). Madrid: Cátedra.
- CARDWELL, R. A. (1985): “Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 61, pp. 315-330.
- ____ (1987): “Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo”, en G. Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 219-234.
- ____ (1996): “The Mad Doctors: Medicine and Literature in *Fin de Siglo* Spain”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4, pp. 167-186.
- CARDWELL, R. A. y MCGUIRK, B. (eds.) (1993): *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

- CARNERO, G. (1983): *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- CARTER, B. G. (1968): *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: Ediciones de Andrea.
- CARROLL, N. (2002): *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros.
- ____ (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado Libros.
- CASTRO ZAPATA, I. M. (2011): “La construcción femenina en el período isabelino: las imágenes del *ángel del hogar*”, en B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (coord.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Santander: ICEL, pp. 169-184.
- CELMA VALERO, M. P. (1989): *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del Fin de Siglo, 1888-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CEREZO GALÁN, P. (2003): *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva/Universidad de Granada.
- CHAVES, J. R. (2005): “ ‘La mujer es más amarga que la muerte’: mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra (ed.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. I: Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. México: UNAM, pp. 231-244.
- ____ (2007): *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX (2ª ed.)*. México: UNAM.
- ____ (2013a): *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica (1ª reimp.)*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM.
- ____ (2013b): *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: UNAM/Bonilla Artigas/Iberoamericana.
- CHÁVEZ LARA, M. E. (2012): *La canción del hada verde. El ajenjo en la literatura mexicana (1887-1902)*. México: UNAM.
- CLARK DE LARA, B. y CURIEL DEFOSSÉ, F. (2000): *El Modernismo en México a través de cinco revistas*. México: UNAM.
- CLARK DE LARA, B. y ZAVALA DÍAZ, A. L. (ed.) (2011): *La construcción del Modernismo (Antología)*. México: UNAM.
- CONSTÁN, S. (2009): *Wilde en España. La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*. Astorga: Akrón.

- CORREA RAMÓN, A. (1996): *Isaac Muñoz (1881-1925): recuperación de un escritor finisecular*. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (1997): “El *Libro de Agar la Moabita* de Isaac Muñoz. (Una paráfrasis finisecular al *Cantar de los Cantares*)”, en E. Torre y J. L. García Barrientos (eds.), *Comentarios de textos literarios españoles*. Madrid: Síntesis, pp. 105-128.
- ____ (2001): *El libro popular*. Madrid: CSIC.
- ____ (2002): “Nuevos asedios antimodernistas. Relación discurso-poder en *Historia crítica del modernismo de Silva Uzcátegui*, *Revue Romane*, 37, pp. 87-104.
- ____ (2005): “Introducción”, en A. de Zayas, *Obra poética*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 11-99.
- ____ (2006): *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del Modernismo*. Granada: Universidad de Granada.
- ____ (2007): “A contracorriente. Amores al margen en la literatura finisecular: Isaac Muñoz y Mario Roso de Luna”, en A. Esteban del Campo (coord.), *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas*. Granada: Universidad de Granada, pp. 421-454.
- ____ (2008): *Alejandro Sawa, luces de bohemia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- ____ (2012): “Isaac Muñoz (1881-1925) o un catálogo de la disidencia para los estetas del decadentismo”, *Revista Internacional d’Humanitats*, 26, pp.37-64. Disponible en: <http://www.hottopos.com/rih26/37-64Amelina.pdf> [Fecha de consulta: 30/03/2015].
- ____ (2015): “Tratado sobre la voluptuosidad de las violetas: catálogo de perversiones”, en Isaac Muñoz, *Voluptuosidad*. Sevilla: Renacimiento, pp. 137-199.
- ____ (2019): “¿Qué mandáis hacer de mí?”. *Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- CUESTA GUADAÑO, J. (2017): *El teatro de los poetas: formas del drama simbolista en España (1890-1920)*. Madrid: CSIC.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1979): *Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DIEGO, E. de (2018): *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (2ª ed.). Madrid: Machado Libros.
- DIEGO, R. de (2000): “Sobre el héroe decadente”, en *Thélème. Revista complutense de Estudios franceses*, 15, 57-68.

- DÍEZ-CANEDO, E. (1921): *Conversaciones literarias (1915-1920)*. Madrid: Editorial América.
- ____ (1981): “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo”, en L. Litvak (ed.), *El Modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 215-225.
- DÍEZ TABOADA, J. M. (1965): *La mujer ideal: aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: CSIC.
- DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/ Barcelona: Debate/ Círculo de Lectores.
- DJBILOU, A. (1986): *Diwan modernista: una visión de Oriente*. Madrid: Taurus.
- DOLLIMORE, J. (1992): *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1993) : *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris : Bernard Grasset.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009): “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la ‘femme fatale’”, *Signa*, 18, pp. 229-249.
- FAURIE, M. J. (1966): *Le Modernisme Hispano-Américain et ses sources françaises*. Paris: Instituto de Estudios Hispánicos.
- FERRERAS, J. I. (1972): *La novela por entregas: 1840-1900. (Concentración obrera y economía editorial)*. Madrid: Taurus.
- ____ (1976): *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus.
- ____ (1979): *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1982): *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la república*. Madrid: Gredos.
- FOGELQUIST, D. F. (1968): *Españoles de América y americanos en España*. Madrid: Gredos.
- FOUCAULT, M. (1991): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (2ª ed.). México: Siglo XXI.
- ____ (2010): *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí* (2ª ed. aumentada). México: Siglo XXI.
- FRATTALE, L. (1989): “Introducción”, en J. Antich, *Andrógino*. Madrid: Tecnos, pp. 9-42.
- FREUD, S. (1973): *Obras Completas III*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (1985): *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.

- FRIEDRICH, H. (1974): *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- GALLEGO ROCA, M. (1996): *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- GARCÍA, M. A. (2010): *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA LARA, F. (1986): *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Diputación Provincial.
- GARCÍA MONTERO, L. (2001): *Gigante y extraño: las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- GAUNT, W. (2002): *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*. México: Turner/ FCE.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S. (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, A. (1983): *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- ____ (1987): *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- GULLÓN, R. (1969): *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
- ____ (1980a): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama.
- ____ (1980b): *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- ____ (1984): *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1990): *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1978): *Breve historia del Modernismo (2ª reimp.)*. México: FCE.
- HELIODORO VALLE, R. (1960): *Historia de las ideas contemporáneas en Centro-América*. México: FCE.
- HERRERA, D. (1955): “Martí, iniciador del Modernismo americano”, *Revista dominicana de cultura*, 2, pp. 255-256.
- HINTERHÄUSER, H. (1980): *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- HOGLE, J. E. (2011): “Introduction: The Gothic in western culture”, en J. E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.1-20.

- HUERTA CALVO, J. y PERAL VEGA, E. (2003): “Benavente y otros autores”, en J. Huerta Calvo (dir.), F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.), *Historia del teatro español II: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, pp. 2271-2310.
- JIMÉNEZ, J. R. (2010): *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*. Madrid: Visor/Diputación de Huelva.
- JRADE, C. L. (1998): *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- KIRKPATRICK, S. (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- KOLB, Jocelyne (2005): “Romantic Irony”, en M. Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism*. Malden: Blackwell Publishing, pp.376-392.
- LITVAK, L. (1979): *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- ____ (1980): *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus.
- ____ (1985): *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España*. Granada: Don Quijote.
- ____ (1986): *El sendero del Tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus.
- ____ (1990): *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1994): “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, *Anthropos*. 154-155, pp. 83-88.
- LLOPESA, R. (1996): “Orientalismo y Modernismo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25, pp. 171-179.
- LUKÁCS, G. (1966): *La novela histórica*. México: Era.
- MAINER, J. C. (1983): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (3ª ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (1998): “La llamada Generación del 98: otros puntos de vista”, en A. Morales Moya (coord.), *Los 98 ibéricos y el mar. II. La cultura en la península ibérica*. Madrid: Sociedad Estatal Lisboa, pp. 29-40.
- ____ (2000): *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- ____ (2010): *Historia de la literatura española. 6: Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ DOMINGO, J. M. (2016): “La Biblia en el Modernismo: el gran código y la crisis finisecular”, en G. Fabry y D. Attala (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, pp. 225-254.
- MARTÍNEZ, J. M. (2015): *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*. Madrid: Verbum.
- ____ (2016): “La Biblia en el Modernismo: el Gran Código y la crisis finisecular”, en D. Attala Pochon y G. Fabry (coord.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta, pp. 225-254.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1987): “Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo”, en G. Carnero, *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Diputación Provincial, pp. 125-138.
- MARTÍNEZ VICTORIO, L. (2010): “Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo” en J. M. Losada Goya, (coord.), *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante Editori, pp. 593-605.
- MAYER, H. (1977): *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*. Madrid : Taurus.
- MÈNDES, C. (1884) : *La légende du Parnasse contemporain*. Bruxelles : Auguste Brancart.
- ____ (1902): *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Paris : Imprimerie Nationale.
- MICHAUD, G. (1947): *Message poétique du symbolisme*. Paris : Librairie Nizet.
- MORÁN, F. (2005): “Volutas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano”, *Modern Language Notes*, 120, 2, pp. 383-407.
- MORROS, B. (2017): “Introducción”, en J. Zorrilla, *Poesías*. Madrid: Cátedra, pp. 12-160.
- NAVAS RUIZ, R. (1998): “El modo irónico y la literatura romántica española”, en L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *Actas del I Coloquio del Romanticismo al Realismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 223-238.
- NIETZSCHE, F. (1990): *La ciencia jovial (La Gaya Scienza)*. Trad. J. Jara. Caracas: Monte Ávila.

- ____ (2015): *Escritos sobre Wagner* (2ª ed.). Ed. y trad. J. B. Llinares. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NORDAU, M. (2004): *Degeneración*. Trad. N. Salmerón. Pamplona: Analecta.
- NOVALIS; SCHILLER, F.; et al. (2014) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. de J. Arnaldo. Madrid: Tecnos.
- NÚÑEZ RUIZ, G. y CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, M. (2005): *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España (1850-1960)*. Madrid: Akal.
- OLIVARES, J. (1980): “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review*, 48, pp. 57-76.
- PAGLIA, C. (2006): *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar.
- PACHECO PANIAGUA, J. A. (1998): “El orientalismo como ingrediente del romanticismo europeo”, en J. A. Paniagua y C. Vera Saura (eds.), *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PALENQUE, M. (1990): *El poeta y el burgués. (Poesía y público 1850-1900)*. Sevilla: Alfar.
- PARDO BAZÁN, E. (1886): “Fortuna española de Heine”, *Revista de España*, 440, pp. 481-496.
- ____ (1911): *La literatura francesa moderna III. El Naturalismo (Obras completas vol. 41)*. Madrid: Renacimiento (Compañía Ibero-americana de Publicaciones).
- PASTOR PARIS, J. F. (2019): *Femme fatale. Imágenes de la bella diabólica*. Madrid: Archivos Vola.
- PAZ, O. (1998): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (5ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- PEDRAZA, P. (1991): *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- PEERS, E. A. (1973): *Historia del movimiento romántico español, II* (2ª ed.). Madrid: Gredos.
- PEGENAUTE, L. (2017): “Las antologías de traducción en la Edad de Plata: tipología y catálogo”, en F. Lafarga (ed.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*. Madrid: Guillermo Escolar, pp. 13-34.

- PERA, C. (1997): *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern/ Berlín: Peter Lang.
- PÉRUS, F. (1976): *Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, D. (1996): *La novela hispanoamericana del Modernismo*. Genève: Slatkine.
- PICON GARFIELD, E. y SCHULMAN, I. A. (1984): *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos.
- PIERROT, J. (1977): *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris : PUF.
- PRAZ, M. (1988): *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*. México: FCE.
- ____ (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- PUJANTE, D. (2017): *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista*. Barcelona: Calambur.
- QUIRARTE, V. (2001): "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.
- ____ (2005): *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós.
- ____ (2016): *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)* (3ª reimp.). México: Cal y Arena.
- RAQUEJO, T. (2004): "Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I* (3ª ed.). Madrid: Machado Libros, pp. 416-436.
- RAMOS, J. (2003): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago/ San Juan: Cuarto Propio / Callejón.
- RAYMOND, M. (1983): *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.
- REYES DE LA MAZA, L. (1964): *El teatro en México durante el porfiriismo. I (1880-1887)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- RODRIGO, A. (2005): *Margarita Xirgu. Una biografía*. Barcelona: Flor del Viento.
- RODRÍGUEZ, J. C. y SALVADOR, A. (1986): "Introducción. El modernismo y la moral estética", en A. Salvador, *Rubén Darío y la moral estética*. Granada: Universidad de Granada, pp. 13-35.
- RICHARD, N. (1968): *Le mouvement décadent. Dandys, esthètes et quintessents*. Paris: Nizet.

- ROMERO TOBAR, L. (1976): *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Juan March/Ariel.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1993): *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RUEDAS DE LA SERNA, J. (coord.) (2014): *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX* (2ª ed.). México: UNAM.
- SÁEZ DELGADO, A. (2008): “Eugénio de Castro y el modernismo hispánico”, en A. Sáez Delgado, *Espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, pp. 13-35.
- SÁEZ MARTÍNEZ, B. (2004): *Las sombras del modernismo: una aproximación al decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- SAGLIA, D. (2005): “Orientalism”, en M. Ferrer (ed.), *A Companion to European Romanticism*. Malden: Blackwell Publishing.
- SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1971): *Raros y olvidados. La promoción de El Cuento Semanal*. Madrid: Prensa Española.
- ____ (1975): *La promoción de ‘El Cuento Semanal’*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SALINAS, P. (1972): *Literatura española siglo XX* (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- SALVADOR, A. (2007): *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*. Madrid: Visor.
- SCHILLER, J. C. F. (1991): *Escritos sobre estética*. Ed. J. M. Navarro Cordón, trad. M. García Morente, M. J. Callejo Hernanz y J. González Fisac. Madrid: Tecnos.
- SCHULMAN, I. A. (1960): “Génesis del azul modernista”, *Revista Iberoamericana*, XXV, 50, pp. 251-271.
- ____ (1968): *Génesis del Modernismo (Martí, Nájera, Silva, Casal)* (2ª ed.). México: El Colegio de México.
- ____ (1981): “Reflexiones en torno a la definición del Modernismo”, en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo* (2ª ed.). Madrid: Taurus, pp. 65-95.
- ____ (1987): “Modernismo/modernidad: Metamorfosis de un concepto”, en I. A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 11-38.
- ____ (2002): *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI/Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.
- ____ (2010): “Decadencia del romanticismo e innovación incipiente”, en D. Puccini y S. Yurkievich (eds.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, vol. II. México: FCE, pp.17-42.

- SEBOLD, R. P. (1983): *Trayectoria del Romanticismo español: desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica.
- ____ (1989): *El rapto de la mente. Poética y poesía deciochescas*. Barcelona: Anthropos.
- SHOWALTER, E. (1987): *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago.
- ____ (2010): *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago.
- SOBEJANO, G. (1967): “‘Épater le bourgeois’ en la España literaria del 1900”, en *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, pp. 178-223.
- SYMONS, A. (1908): *The Symbolist Movement in Literature*. London: Archibald Constable.
- TODÓ, L. M. (1987): *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos.
- THIBAUDET, A. (1945): *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Losada.
- URRUTIA, J. (2002): *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2004): *Las luces del crepúsculo: el origen simbolista de la poesía española moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VAN TIEGHEM, P. (1958): *El romanticismo en la literatura europea*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana.
- VELA, A. (1949): *Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*. México: Botas.
- VERJAT, A. (1994): “La lírica”, en J. del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra, pp. 927-1001.
- VILLENA, L. A. de (2001): *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar.
- ____ (2002): *Máscaras y formas del Fin de Siglo. Mundos varios de la Edad Simbolista*. Madrid: Valdemar.
- ____ (2003): *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo*. Madrid: Valdemar.
- WALDBERG, P. (1969): *Eros in la Belle Époque*. Nueva York : Grove Press.
- WEININGER, O. (1985): *Sexo y carácter*. Barcelona: Península.
- WILSON, E. (1969): *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930*. Madrid: Cupsa.
- YURKIEVICH, Saul (1976): *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets.

- ZAVALA, I. M. (1971): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya.
- ZAVALA, I. M.; ROMERO TOBAR, L. y BENÍTEZ, R. (1982): “La realidad del folletín”, en I. M. Zavala (coord.), *Historia y crítica de la literatura española V. Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Crítica.
- ZAVALA DÍAZ, A. L. (2012): *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas: reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente, 1893-1903*. México: UNAM.
- ZEA, L. (2014): *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: FCE.
- ZULETA, I. (1988): *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- ZWEIG, S. (2014): *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* (18ª reimp.). Trad. J. Fontcuberta y A. Orzeszek. Barcelona: Acantilado

2.9. DICCIONARIOS Y OTRAS OBRAS DE CONSULTA GENERAL SOBRE SALOMÉ Y SUS MOTIVOS

- “The Salome Pestilence”, *The New York Times*, 3 de septiembre de 1908, p. 6.
- ARAUJO, F. (1910): “Salomé y su leyenda”, *La España Moderna*, 22, 263 (noviembre de 1910), pp. 192-198.
- ANDERSON IMBERT, E. (2014): *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La Colonia. Cien años de República* (13ª reimp.) México: FCE.
- ANDRÉS, R. (2012): *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
- BOCHET, M. (2007): *Salomé. Du voilé au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*. Paris: Éditions du Cerf.
- CALVOCORESSI, P. (2001): *La Biblia. Diccionario de personajes*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMPBELL, J. (1991): *Las máscaras de Dios: mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMPHAUSEN, R. (2001): *Diccionario de la sexualidad sagrada*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1999): *Diccionario de los símbolos* (6ª ed.). Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J. E. (2002): *Diccionario de símbolos* (6ªed.). Madrid: Siruela.

- COUTY, D. (2002) : “Salomé”, en P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris : Éditions du Rocher, pp.1641-1647.
- COLLIN DE PLANCY, J. A. S. (1863) : *Dictionnaire infernal. Répertoire universel*. Paris : Henri Plon.
- DAFFNER, H. (1912): *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung-Bildende Kunst-Musik*. München: Hugo Schmidt Verlag.
- DOMÉNECH, F. (1994): “Salomé (Ensayo mitográfico)”, *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 39-40, pp. 59-65.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1988): “Salomé, appelée aussi Hérodiade ou Hérodiades”, en P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, pp. 1176-1187.
- _____ (1996): *Salomé*. Paris: Éditions Autrement.
- FRANCE, A. (1907) : “Salomé”, *El Nuevo Mercurio*, 6, (julio 1907), pp. 603-615.
- FRENZEL, E. (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA GUAL, C. (2003): *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.
- GRIMAL, P. (2018): *Diccionario de la mitología griega y romana (8ª reimp.)*. Barcelona: Paidós.
- GRIMM, J. (2014): *Deutsche Mithologie (Vollständige Ausgabe)*. Wiesbaden: Marix Verlag.
- HAAG, H. (2000): *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder.
- HALL, J. (2003): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- HARRAUER, C. y HUNGER, H. (2008): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Herder.
- HUTCHEON, L. y HUTCHEON, M. (1998): “‘Here’s Lookin’ at You, Kid’: The Empowering Gaze in ‘Salome’”, *Profession*, pp. 11-22.
- KULTERMANN, U. (2006): “The ‘Dance of the Seven Veils’. Salome and the Erotic Culture around 1900”, *Artibus et Historiae*, 27, 53, pp. 187-215.
- LORRAIN, J. (1896) : “Salomé et ses poètes”, *Le Journal Quotidien, Littéraire, Artistique et Politique*, V, 1232 (11 février 1896), pp. 1-2.
- MARCHAL, Bertrand (2005): *Salomé : entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris : José Corti.
- MELZER, F. (1987) : *Salome and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

- MOLINS, P. (1995): “Salomé, un mito contemporáneo”, en *Salomé, un mito contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 17-61.
- MONNEYRON, F. (2002): “Femme Fatale”, en P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris : Éditions du Rocher, pp.749-753.
- MONREAL Y TEJADA, L. (2000): *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: Acantilado.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004): “Esquema de Salomé”, *Obras completas II*. Madrid: Taurus, pp.480-483.
- ORTIZ OLIVARES, A. N. (2020): “Salomé, el nacimiento de un ídolo de perversidad: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau”, *Nuevas Poligrafías*, 1, pp. 79-100.
- PERI ROSSI, C. (2004): *Salomé*. Madrid: Fernando Villaverde Editores.
- RÉAU, L. (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, vol. I. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REIMARUS SECUNDUS (1907): *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde. III Teil: Herodias von Matthaeus bis Wilde*. Leipzig: Otto Wigand.
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, J. L. (2014): “Arte, devoción e iconografía en torno a la cabeza cortada de San Juan Bautista en el Barroco hispano”, en J. P. Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. La construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad de Granada, pp. 295-336.
- REVILLA, F. (2007): *Diccionario de iconografía y simbología* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2001): “Oscar Wilde y el tema de ‘Salomé’ en España”, en M. Armiño y A. Peláez (coord.), *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 57-97.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A. (2019): “El mito de Salomé en la literatura y las artes gráficas durante el modernismo mexicano: José Juan Tablada y Julio Ruelas”, *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico*, 7, pp. 151-159.
- THOMPSON, S. (1966): *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. II. Bloomington & London: Indiana University Press.
- WALD LASOWSKI, P. y R. (1996): “Éclats de femme”, en M. Dottin-Orsini (dir.), *Salomé*. Paris : Autrement, pp. 77-89.
- WOLLEN, P. (1995): “Salomé. Imágenes de pasión y poder”, en *Salomé, un mito contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 65-86.

ZAGONA, H. G. (1960): *The Legend of Salome and the principle of art for art's sake*.
Genève/Paris: Librairie E. Droz / Librairie Minard.

2.10. SALOMÉ Y LAS ARTES PLÁSTICAS

ANTAL, F. (1989): *Estudios sobre Fuseli*. Madrid: Visor.

BORNAY, E. (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.

____ (2000): “La iconografía de la ‘femme fatale’ en la pintura de la Europa finisecular”,
en J. Serrano Alonso (ed.), *Literatura modernista y tiempo del 98*. Madrid:
Universidad Complutense de Madrid, pp. 117-123.

CAPARRÓS MASEGOSA, M. D. (1999): *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo
en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada.

CONDE, T. (2007): “El genial ilustrador de la revista moderna”, en VVAA, *El viajero
lúgubre. Julio Ruelas modernista (1870-1907)*. México: Instituto Nacional de
Bellas Artes/ Editorial RM/ Museo Nacional de Arte, pp. 75-86.

COOKE, P. (ed.) (2002): *Écrits sus l'art par Gustave Moreau I. Sur ses œuvres et sur lui-
même*. Paris : Fata Morgana/ Musée Gustave Moreau.

DUNCAN, A. (1995): *El Art Nouveau*. Barcelona : Destino.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2000): *Fin de Siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Madrid:
Historia 16.

FERNIER, J. J.; LACAMBE, G.; BENEDETTI, M. T. y LEMAIRE, G. G. (2000): *Los
impresionistas y los creadores de la pintura moderna*. Barcelona: Carrogio.

GÁLLEGO, J. (1991): *El cuadro dentro del cuadro* (3ª ed.). Madrid: Cátedra.

GARCÍA RIVAS, H. (1965): *Pintores mexicanos. 150 biografías*. México: Editorial
Diana.

GERTNER ZATLIN, L. (2016a): *Aubrey Beardsley. A Catalogue Raisonné. I*. New
Haven/Londres : Yale University Press.

____ (2016b): *Aubrey Beardsley. A Catalogue Raisonné. II*. New Haven/Londres: Yale
University Press.

HAMILTON, G. H. (1987): *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940* (3ª ed.). Madrid:
Cátedra.

HUYSMANS, J. K. (2002b): *El arte moderno. Algunos*. Madrid: Tecnos/Alianza
Editorial.

LIPPERT, S. (2014): “Salomé to Medusa by Way of Narcissus: Moreau and Typological
Conflation”, *Artibus et Historiae*, 35, 69, pp. 233-266.

- LITVAK, L. (1998): “Julio Romero de Torres. El pintor de la pena negra”, en L. Litvak (ed), *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, pp.117-146.
- ____ (1999): *Julio Romero de Torres*. Madrid: Electa.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (2003): “Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de Fin de Siglo”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España (1890-1914)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre, pp. 12-57.
- LUCIE-SMITH, E. (1991): *El arte simbolista*. Barcelona: Destino.
- ____ (1992): *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona: Destino.
- MARTIN REYNOLDS, D. (1996): *Introducción a la historia del arte. El siglo XIX* (4ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- MATHIEU, P. L. (1976): *Gustave Moreau : sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*. Fribourg : Office du Livre.
- METKEN, G. (1982): *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Barcelona: Blume.
- PANOFSKY, D. y E. (1975): *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*. Barcelona: Barral.
- PANOFSKY, E. (2003): *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal.
- PATER, W. (1999): *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Barcelona: Alba.
- RAMÍREZ, F. (1990): *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde (1914-1921)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.
- ____ (2005): “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”, en B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra (ed.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. II: Publicaciones periódicas y otros escritos*. México: UNAM, pp. 238-264.
- REYERO, C. y FREIXA, M. (1995): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra.
- REYERO, C. (1996): *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra.
- REYERO, C. (2014): *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- SYMONS, A. (1971): *Aubrey Beardsley*. London: Pall Mall.
- VAUGHAN, W. (1995): *Romanticismo y arte*. Barcelona: Destino.
- YBARRA SATRÚSTEGUI, C. (coord.) (2013): *Luces de Bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*. Madrid: Fundación Mapfre.

WALKER VADILLO, M. A. (2016): “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de iconografía medieval*, VIII, 15, pp. 89-107.

2.11. SALOMÉ Y LA MÚSICA

ABRAHAM, G. (1985) *Cien años de música*. Madrid: Alianza Editorial.

BEAM, J. N. (1907): “Richard Strauss' Salome and Heine's Atta Troll”, *Modern Language Notes*, 22, 1, pp. 13-14

BLACKMER, C. E. (2016): “Daughter of Eve, *Femme Fatale*, and Persecuted Artist: The Mythic Transgressive Woman in Oscar Wilde's and Richard Strauss' *Salome*, *Amaltea*. *Revista de Mitocrítica*, 8, 1-15.

BREQUE, J. M. (1998) : “Loin de Flaubert, très loin des Évangiles”, *L'Avant-Scène Opéra*, 187, pp : 116-121.

CARPENTER, T. (1994): “Tonal and dramatic structure”, en D. Puffett (ed.), *Richard Strauss. Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 88-108.

CONDÉ, G. (1998) : “Commentaire musical”, *L'Avant-Scène Opéra*, 187, pp.74-114.

CUENCA, F. (1927): *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura.

DAHLHAUS, C. (2014): *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.

DEL MAR, N. (1972): *Richard Strauss: a critical commentary on his life and works* (vol. II). London: Barrie and Rockliff.

FAUQUET, J. M. (2007): “Quand une Salomé en cache une autre...”, *L'Avant-Scène Opéra*, 240, pp. 90-91.

GARCÍA LABORDA, J. M. (2000): *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914): Modernidad y Emancipación*. Madrid: Alpuerto.

GOLDET, S. (2007): “Guide d'écoute”, *L'Avant-Scène Opéra*, 240, pp. 10-58.

GRIFFITHS, P. (1998): “El siglo XX: hasta 1945”, en R. Parker (comp.), *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós, pp. 278-316.

KENNEDY, M. (1999): *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.

KRAMER, L. (2007): *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*. Berkeley: University of California Press.

MACDONALD, H. (2001): “Jules Massenet”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 16. London: MacMillan, pp. 89-105.

- MANN, W. (1966): *Richard Strauss: a critical study of the operas*. New York: Oxford University Press.
- MASSENET, J. (2012): *Hérodiade* [CD, interpretado por C. Studer, N. Denize, M. Olmeda, B. Heppner, T. Hampson, J. van Dam, M. Vanaud, J. P. Courtis, J. P. Fouchécourt. Coro y Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Michel Plasson]. Paris: EMI Classics (1994).
- MÉNDEZ ROMEU, J. L. (2020): “La cabeza del Bautista en la ópera”, *Cuadrante*, 40, 80-118.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, G. (2013): *Historia de la ópera*. Madrid: Akal.
- PUFFETT, D. (ed.) (1994): *Richard Strauss. Salome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSS, A. (2011): *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (12ª imp.). Barcelona: Seix Barral.
- STRAUSS, R. (2007) : “Anecdotes et souvenirs”, *L’Avant-Scène Opéra*, 240, pp. 60-61.
- STRAUSS, R. (2009) : *Salome* [CD, interpretado por H. Behrens, K. W. Böhm, A. Baltsa, J. van Dam, W. Ochman, H. Angervo. Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan]. Londres: EMI Classics (1978).
- SUBIRÁ, J. (1949): *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra.
- TENSCHERT, R. (1994): “Strauss as a librettist“, en D. Puffett (ed.), *Richard Strauss. Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36-50.

2.12. SALOME Y LA DANZA

- ABAD CARLÉS, A. (2008): *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- FONTBONA, F. (1988): “Tórtola Valencia en su mundo artístico”, en A. Peláez y F. Andura (coord.), *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*. Madrid: Comunidad de Madrid/Consejería de Cultura, pp. 15-25.
- KORITZ, A. (1994): “Dancing the Orient for England: Maud Allan's ‘The Vision of Salome’”, *Theatre Journal*, 46, 1, pp. 63-78.
- PELÁEZ, A. y ANDURA, F. (coord.) (1988): *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*. Madrid: Comunidad de Madrid/Consejería de Cultura.
- POSADAS, C. (2001): *La Bella Otero* (6ª ed.). Barcelona: Planeta.
- QUERALT, M. P. (2005): *Tórtola Valencia*. Barcelona: Lumen.

- RAMOS SMITH, M. (1995): *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Editorial Gaceta.
- RUTHERFORD, A. (2009): “The Triumph of the Veiled Dance: The Influence of Oscar Wilde and Aubrey Beardsley on Serge Diaghilev's Creation of the Ballets Russes”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 27, 1, pp. 93-107.
- SALAZAR, A. (1998): *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet (1ª reimp.)*. México: FCE.

2.13. SALOMÉ Y EL CINE

- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, X. (1997): *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BOSCHI, A. (1997): “Significado del nuevo ‘star system’”, en J. Talens y S. Zunzunegui (coord.), *Historia general del cine IV: América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra, pp. 331-375.
- BRYANT, Ch. (director) (1922): *Salomé* [película]. Estados Unidos: Nazimova Productions.
- BURCH, N. (1987): *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- COUSINS, M. (2005): *Historia del cine* (ed. actualizada). Barcelona: Blume.
- DECORDOVA, R. (1991): “The Emergence of the Star System in America”, en C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire*. London/New York: Routledge, pp. 17-29.
- DYER, R. (2001): *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- ELSAESSER, T. (1998): “El cine alemán: sus orígenes y la primera década”, en J. Talens y S. Zunzunegui (coord.), *Historia general del cine III: Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, pp. 135-158.
- GENINI, R. (1996): *Theda Bara. A Biography of the Silent Screen Vamp, with a Filmography*. Jefferson: McFarland & Company.
- GUBERN, R. (2002): *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2017): *Historia del cine* (2ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- MENEFEE, D. W. (2004): *The First Female Stars. Women of Silent Era*. Westport / London: Praeger.

- MORIN, E. (1972): *Las Stars: servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- SLIDE, A. (2002): *Silent Players. A Biographical and Autobiographical Study of 100 Silent Film Actors and Actresses*. Lexington: The University Press of Kentucky.

2.14. SALOMÉ EN LA LITERATURA

- ASZYK, U. (2012): “Intertextualidad y transformaciones transgresoras en el teatro de Valle-Inclán: La cabeza del Bautista ante el cuento evangélico y el mito de Salomé”, *Itinerarios*, 16, pp.13-28.
- BAAMONDE TRAVESO, G. (1981-1982): “El teatro de Valle-Inclán: breve estudio de ‘La cabeza del Bautista’”, *Archivum*, 31-32, pp. 201-212.
- CAMACHO DELGADO, J. M. (2006): “Del ‘fragilis sexus’ a la ‘rebellio carnis’. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo”, *Cuadernos de Literatura IX*, 20, pp. 22-36.
- CANSINOS ASSENS, R. (1919a): *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Editorial América.
- BONILLA CEREZO, R. (2003): “Salomé danza ante los tetrarcas modernistas: Valle-Inclán y Castelao. Plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde”, *Analecta Malacitana*, XXVI, 1, pp.159-179.
- DONOHUE, J. (1994): “Salome and the Wildean Art of Symbolist Theatre”, *Modern Drama*, 37, pp.84-103.
- ____ (2010): “Distance, death and desire in *Salome*”, en P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 118-142.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1989): “Laforgue fumiste: Salomé Floupette”, *Romantisme*, 64, pp. 17-28.
- DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1993): “Valle-Inclán y el teatro de su época: la recepción en Madrid de *La cabeza del Bautista*. En L. Schiavo (ed.): *Valle-Inclán hoy*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp.63-70.
- ESCAJA, T. (2001): *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi.
- ____ (2008) “Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a Salomé decapitada: el caso de Delmira Agustini”, *Cuadernos de Literatura*, 13, 25, pp. 37-60.

- FUENTE BALLESTEROS, R. de la (2011): “Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal”, en B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián (coord.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Santander: ICEL, pp. 251-267.
- GILBERT, E. L. (1983): “Tumult of Images: Wilde, Beardsley, and Salome”, *Victorian Studies*, 26, 2, pp. 133-159.
- GILI GAYA, S. (1970): *La muerte de Salomé. Formación y desarrollo literario de la leyenda*. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excma. Diputación provincial de Lérida / CSIC.
- GUTIÉRREZ, J. I. (1995): “Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: la Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo”, *Hispanic Review*, 63, 3, pp.411-431.
- KLOSS, W. (1908): “Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages”, en *Modern Language Notes*, vol. 23, nº3, pp.82-85.
- MARCHAL, B. (2005): *Salomé : entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris : José Corti.
- MORALES PECO, M. (2008): “La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX”, en J. Herrero y M. Morales Peco (eds.), *Reescrituras de los mitos en literatura*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp.273-297.
- MORÁN, F. (2008): “El triunfo de Salomé: Notas sobre el texto orientalista en el modernismo hispanoamericano”, *Studi Ispanici*, 33, pp.189-204.
- MUÑIZ, J. A. (1915): “Himno a Salomé. (Poema de Severo Amador)”, *Revista Nacional*, I, núm. 29, 28 octubre de 1915, p. 15.
- NAVARRO DURÁN, R. (2010): “Salomé o la tentación irresistible” en *Anagnórisis: revista de investigación teatral*, 1, pp. 130-144.
- OGANE, A. (2011): “Parcours du mythe d’Hérodiades: *Ysengrimus, Atta Troll, Trois Contes, Salomé*”, *Romantisme*, 4, 154, pp. 149-160.
- ORTIZ OLIVARES, A. N. (2015): *El carácter andrógino de Salomé: Oscar Wilde, Jules Laforgue y Ramón María del Valle-Inclán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Tesis de Maestría] Disponible en <http://132.248.9.195/ptd2015/mayo/304618136/Index.html> [Consultado 08/02/2018].
- PELUFFO, A. (2005), “ ‘De todas tus cabezas quiero tu cabeza’: figuraciones de la femme fatale en Delmira Agustini”, *Chasqui*, 34, 2, pp. 131-144.

- ____ (2006): “Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 4, pp.293-308.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (1981): “La cabeza del Bautista, una tradición teatral”, *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, pp.183-195.
- PIMENTEL, L. A. (1996): “Los avatares de Salomé”, *Anuario de Letras Modernas*, 6, pp.37-67.
- PRIMO CANO, C. (2010): “La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé”, *AnMal Electrónica*, 28, pp.129-180.
- RAMOS GAY, I. (2003): “Du conte au théâtre : la translation du mythe biblique de Salomé de Flaubert a Oscar Wilde”, en C. Palacios Bernal (ed.), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*. Murcia: Universidad de Murcia, pp.303-327.
- RODRÍGUEZ FONSECA, D. P. (1996-1997): “Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 46-47, pp.409-424.
- ____ (1997a): *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK ediciones.
- ____ (1997b): “Beatriz versus Salomé: la aportación de Ramón Gómez de la Serna a la construcción del mito bíblico”, *Entemu*, IX, pp. 83-90.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1993): “Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimí Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de *La cabeza del Bautista*. En L. Schiavo (ed.): *Valle-Inclán hoy*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp.73-85.
- ____ (1994): “Onomástica valleinclaniana: el Jándalo”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXX, PP. 185-201.
- ____ (1996): “Introducción”, en R. del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 7-94.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A. (2016a): “Visiones míticas de Salomé: Oscar Wilde y Aubrey Beardsley”, *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico*, 4, pp. 183-191.
- ____ (2016b): “Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el Modernismo hispánico”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, pp. 623-651.
- ____ (2017): “El espacio orientalista y Salomé en la literatura hispánica del modernismo: los casos de Casal y Villaespesa”, en A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández

- (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 257-266.
- ____ (2018a): “Desmitificaciones de Salomé en el en el modernismo hispánico: una aproximación a los textos de Güiraldes y de Valle-Inclán”, en Strosetzki, C. (ed.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura — Cultura — Lengua*. Berlin/ Boston: De Gruyter, pp. 93–105.
- ____ (2018b): “La figura de Salomé en la obra de Emilia Pardo Bazán: apuntes sobre la invención, recepción y transgresión de un arquetipo finisecular”, en B. Brito Brito, J. Cáliz Montes y J. L. Ruiz Ortega (eds.), *Todos los siglos de la lluvia*. Sevilla: Renacimiento, pp. 27-40.
- ____ (2019): “*Salomé. Novela-Poema* de José María Vargas Vila: una relectura de un mito finisecular en la literatura hispanoamericana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 48, 109-126.
- SANGSUE, D. (1993): “Lorrain et le mythe de Salomé”, *Revue des Sciences Humaines*, 230, abril-junio 1993, pp. 33-54.
- SALVADOR, A. (2005): “Salomé sensual: de la mirada de Moreau a la palabra de Casal”, en E. Varcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso Internacional de la AEELH*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 617-625.
- SCHULMAN, Ivan A. (1976): “La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Transposición y Werden”, en H. Torres (ed.), *Estudios. Edición en Homenaje a Guillermo Valencia*. Cali: Carvajal y Cía., pp. 69-84.
- TOLEDANO MOLINA, J. (1992): “Un mito fin de siglo en Rubén Darío: Salomé”, *Angélica. Revista de Literatura*, 3, pp.113-121.
- TORRES POU, J. (1998): “Salomé en la literatura hispánica: aspectos de la alegoría y la ansiedad de influencia en los escritores de fin de siglo”, *Iberoromania*, 47, pp.107-115.
- 2.15. SOBRE LOS AUTORES EUROPEOS ESTUDIADOS
- BERMÚDEZ MEDINA, L. (2010): “Introducción. Ver y escribir”, en G. Flaubert, *Egipto. Viaje a Oriente*. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- BLANCHOT, M. (1969): *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.

- BRUNEL, P. (1984): “A *Rebours* : du catalogue au roman”, en A. Guyaux y R. Kopp (dir.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Genève/Paris : Slatkine, pp. 13-21.
- BURGOS, C. de (1921) : “Eugenio de Castro”, *Cosmópolis*, 25, pp. 40-49.
- CANCALON, E. D. (1975) : “La symbolique de l’espace dans ‘Hérodiade’”, *South Atlantic Bulletin*, 40, 1, pp.23-28.
- COUFFIGNAL, R. (1966) : *L’inspiration biblique dans l’œuvre de Guillaume Apollinaire*. Paris : Minard.
- DEBRAY GENETTE, R. (1988): “Re-présentation d’Hérodiade”, *Métamorphoses du Récit. Autour de Flaubert*. Paris : Éditions du Seuil, pp.189-205.
- DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, F. (2009): *Huysmans: identidad y género*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- DUMESNIL, R. (1932): *Gustave Flaubert. L’homme et l’œuvre (avec des documents inédits)*. Paris : Desclée de Brouwer.
- EIGELDINGER, M. (1984): “Huysmans interprète de Gustave Moreau”, en A. Guyaux y R. Kopp (dir.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Genève/Paris : Slatkine, pp. 203-212.
- ELLMANN, R. (1990): *Oscar Wilde*. Barcelona: Edhasa.
- FRIEDRICH, H. (1969): *Tres clásicos de la novela francesa: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Buenos Aires: Losada.
- GILBERT, E. L. (1983): “Tumult of Images: Wilde, Beardsley, and Salome”, *Victorian Studies*, 26, 2, pp. 133-159.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (2009): “Introducción”, en M. Maeterlinck, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Madrid: Cátedra, pp. 9-79.
- GÓMEZ BEDATE, P. (1985): *Mallarmé*. Madrid: Júcar.
- ISSACHAROFF, M. (1976): “Hérodiade et la symbolique combinatoire des *Trois contes* de Flaubert”, en *L’espace et la nouvelle*. Paris : José Corti, pp.21-37.
- LECHERBONNIER, B. (1983): *Apollinaire: Alcools*. Paris : Fernand Nathan.
- MARCHAL, B. (1998) : “Notices, Notes et variants”, en Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, pp. 1137-1452.
- MAURON, C. (1941) : *Mallarmé l’obscur*. Paris : Éditions Denoël.
- MONDOR, H. y JEAN-AUBRY, G. (1945): “Notes à *Hérodiade*”, en Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, pp. 1440-1448.

- OGANE, A. (2009) : “Noces, notion, sacrifices dans ‘Les Noces d’Hérodiade’”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 109, 1, pp. 121-131.
- PRÉNERON VINCHE, P. (1996): *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PROVENZANO, V. (2000): “‘Hérodias’, or the Self-Annihilation of the Absolute Work”, *Modern Language Notes*, 115, 4, pp.761-782.
- RICHARD, J. P. (1954): *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*. Paris: Seuil.
- ____ (1961): *L’univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2001): “El mito de la poesía pura: Mallarmé”, en *La norma literaria*. Madrid: Debate, pp. 201-220.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1993): “Laforgue, Güiraldes y el tema de Salomé” *El Guiniguada*, 4-5, pp. 91-100.
- ____ (1994): “Introducción”, en J. Laforgue, *Moralidades Legendarias*. Madrid: Cátedra, pp. 9-56.
- TROYAT, H. (1990): *Flaubert*. Madrid: Aguilar.
- VILLENA, L. A. (1999): *Oscar Wilde. [Biografía]*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2004): *Wilde total*. Barcelona: Planeta.
- WHETHERILL, P. M. (1988): “Introduction générale des *Trois contes*”, *Trois contes*. Paris: Garnier, pp.19-143.

2.16. CRÍTICA SOBRE LOS AUTORES HISPÁNICOS ESTUDIADOS

2.16.1. HISPANOAMERICANOS

- BÁEZ RIVERA, E. R. (2004): “El mármol que palpita. Transgresión religiosa y canon modernista en la *poe-ética* de Guillermo Valencia”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 31,1, pp. 105-131.
- BEJARANO, L. G. (2008): “Imágenes de Oriente en el simbolismo de Guillermo Valencia”, *Crítica Hispánica*, XXX, 1-2, pp. 13-33.
- BERMÚDEZ, S. (1999): “¿Ut pictura poesis?: ¿Julián del Casal y Gustave Moreau frente a frente?”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 28, 1, pp. 66-79.
- BIDAULT DE LA CALLE, S. (2010): *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

- BLASCO, J. (1990): “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, en T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente (coords.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 13-30.
- BRUÑA BRAGADO, M. J. (2005): *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Bern/Berlín: Peter Lang.
- CARNERO, G. (1989): “El tránsito del Modernismo a la Vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú”, en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona, Anthropos, pp.64-83.
- CASTAGNINO, R. H. (1967): *Imágenes modernistas. Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, R. M. del Valle-Inclán*. Buenos Aires: Nova.
- CLARK DE LARA, B. (2009) “Introducción”, en M. Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*. México: UNAM, pp. VII-XIX.
- CLAY MÉNDEZ, L. F. (1979): “Julián del Casal and the Cult of Artificiality: Roots and Functions”, en R. Grass y W. R. Risley (ed.), *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Macomb: Western Illinois University, pp. 155-168.
- CORREA RAMÓN, A. (2009): “José María Vargas Vila: un caso de recepción literaria manipulada”, *Distintos*. Granada: Alhulia, pp.59-78.
- CURCIO ALTAMAR, A. (1975): *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- DEMETRIOU, S. (1975): “La decadencia y el escritor modernista: Enrique Gómez Carrillo”, en J. O. Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York: Eliseo Torres & Sons, pp. 223-236.
- DENGO DE VARGAS, M. E. (1974a): “Itinerario biográfico de Roberto Brenes Mesén”, en *En torno a Brenes Mesén. Itinerario biográfico, estudios y selecciones de su obra literaria*. San José: Ministerio de Educación Pública, pp. 3-14.
- _____ (1974b): “El sentido de la filosofía según Roberto Brenes Mesén”, en *En torno a Brenes Mesén. Itinerario biográfico, estudios y selecciones de su obra literaria*. San José: Ministerio de Educación Pública, pp. 35-48.
- _____ (1974c): “Roberto Brenes Mesén y su obra poética”, en *En torno a Brenes Mesén. Itinerario biográfico, estudios y selecciones de su obra literaria*. San José: Ministerio de Educación Pública, pp. 105-125.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1944): “Efrén Rebolledo”, en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*. México: El Colegio de México, pp. 213-215.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1990): “Métrica y poética en Rubén Darío”, en T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente (coords.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 31-46.
- ECHEVERRI MEJÍA, O. (1965): *Guillermo Valencia*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española.
- ESCOBAR URIBE, A. (1968): *El divino Vargas Vila*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- FERIA, M. A. (2017): “Enrique Gómez Carrillo y el cisma poético hispánico”, *Letral*, 19, pp. 83-97.
- FERNÁNDEZ, T. (1990): “Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista”, en T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente (coords.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 47-59.
- FIGUEROA, E. (1974): “Luz y sombra en la poesía casaliana”, en G. Zaldívar (coord.), *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*. Miami: Ediciones Universal, pp. 33-46.
- FUENTE BALLESTEROS, R. de la (2015): “Huysmans y Casal”, en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda*. Santander: Tremontorio, pp. 421-435.
- FUNES, J. A. (2006): *Froylán Turcios y el modernismo en Honduras*. Tegucigalpa: Banco Central de Honduras.
- ____ (2010): “La mujer fatal en los cuentos del modernista hondureño Froylán Turcios (1974-1943)”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, 39, pp. 203-223.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, R. (2013): “Introducción”, en *Los cálices vacíos*. Granada: Point de Lunettes.
- GARCÍA MORALES, A. (2006): “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, pp. 31-54.
- GHIANO, J. C. (1966): *Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Pleamar.
- GIRÓN ALVARADO, J. (1995): *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Nueva York/ Washington/ Berlín: Peter Lang.
- GLICKMAN, R. J. (1972-1973): “Julián del Casal: letters to Gustave Moreau”, *Revista Hispánica Moderna*, 37, 1-2, pp. 101-135.
- ____ (1978): *The Poetry of Julian del Casal: A Critical Edition*. Gainesville: The University Presses of Florida.

- GONZÁLEZ RUANO, C. (1930): *Caras, caretas y carotas*. Madrid: Biblioteca Atlántica.
- ____ (1952): *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- GUTIÉRREZ, J. (1975): “Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera”, en J. O. Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York: Eliseo Torres & Sons, pp. 75-95.
- HERNÁNDEZ-MIYARES, J. E. (1974): “Julián del Casal: sus ideas y teorías sobre el arte y la literatura”, en G. Zaldívar (coord.), *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*. Miami: Ediciones Universal, pp. 47-80.
- ISLAS GARCÍA, L. (1951): “Severo Amador”, *Excelsior*, 14 enero de 1951, pp. 9 y 12.
- JRADE, C. L. (1986): *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: FCE.
- ____ (2012): *Delmira Agustini, sexual seduction, and vampiric conquest*. New Haven/London: Yale University Press.
- KARSEN, S. (1985): “Guillermo Valencia: el poeta como traductor”, en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XL, 2, pp. 349-361.
- LEZAMA LIMA, J. (1988): “Julián del Casal”, en *Confluencias. Colección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- MEJÍA, M. (1980): *Froylán Turcios en los campos de la estética y el civismo*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.
- MARTÍNEZ, J. L. (2001): *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MENDOZA, J. M. (1940a): *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico, su vida, su obra y su época I*. Guatemala: Unión Tipográfica.
- ____ (1940b): *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico, su vida, su obra y su época II*. Guatemala: Unión Tipográfica.
- MOLLOY, S. (1984): “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en P. E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras: Huracán, pp.57-69.
- MONNER SANS, J. M. (1952): *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México: El Colegio de México.
- MONTERO, O. (1993): *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.

- MORÁN, F. (2008): *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum.
- PAZ, O. (1991): “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, en *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, pp. 7-44.
- PHILLIPS, A. W. (1977): “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, I, 3, pp. 229-254.
- RAMA, A. (1985): *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- REYES, A. (1955): *Obras completas I: Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*. México: FCE
- SALINAS, P. (1968): *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada.
- TRIVIÑO ANZOLA, C. (1988): *El sentido trágico de la vida en la obra de José María Vargas Vila*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ____ (2014): “El mito de Vargas Vila, un caso de intervencionismo simbólico”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, XLIII, 128, pp. 27-34.
- VASCONCELOS DUEÑAS, M. E. (1965): *Heine en México: datos para el estudio de su influencia en la literatura mexicana del siglo XIX*. México: UNAM.
- VILLARRUTIA, X. (1996): *Obras. Poesía/Teatro/Prosas varias/Crítica*. México: FCE.
- VILLENA, L. A. (1979): “El camino simbolista en Julián del Casal”, en J. O. Jiménez (ed.), *El Simbolismo*. Madrid: Taurus, pp. 111-125.
- VIVEROS ANAYA, L. A. (2006): “Panorama mexicano: memorias de un escritor modernista en la ciudad de México”, en Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano (1890-1910)*, México, UNAM, pp. 7-30.
- ZAITZEFF, S. I. (1974): *Rafael López. Poeta y prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- ZALDÍVAR, G. (1974): “Significación de la nostalgia de otro mundo”, en G. Zaldívar (coord.), *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*. Miami: Ediciones Universal, pp.

2.16.2. ESPAÑOLES

- ALFONSO, J. (1967): “Emilio Carrere”, en *Siluetas literarias*. Valencia: Prometeo.
- ALFONSO GARCÍA, M. C. (1998): *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- ANDÚJAR ALMANSA, J. (2001): “ ‘La copa del rey de Thule’ de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español”, *Revista de Literatura*, LXIII, 125, pp.129-156.
- ANDÚJAR ALMANSA, J. y LÓPEZ BRETONES, J. L. (eds.) (2004): *Villaespesa y las poéticas del Modernismo*. Almería: Universidad de Almería.
- BLASCO, J. (2008): “Introducción”, en J. R. Jiménez, *Antología poética* (16ª ed.). Madrid: Cátedra, pp. 11-104.
- BOBES NAVES, M. C. (2016): *El teatro de Valle-Inclán (Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte; Los cuernos de Don Friolera)*. Madrid: Arco Libros.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente.
- CANSINOS ASSENS, R. (1919b): *Poetas y prosistas del Novecientos*. Madrid: Editorial América.
- ____ (2009): *La novela de un literato 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, A. N. (1982): *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- CARNERO, G. (1989): “Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo”, en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, pp. 30-63.
- CABALLERO AUDAZ (1917): “Emilio Carrère”, en *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo. (Cuarta serie)*. Madrid: V. H. Sanz Calleja, pp. 83-93.
- CLÉMESSY, N. (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, M. (2001): “El Novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent”, *Philologia Hispalensis*, 15, pp. 43-80.
- CRUZ CASADO, A. (1987): “Modernismo y parodia en la narrativa de Hoyos y Vinent”, en G. Carnero (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 399-407.
- ____ (1994): “El cuento fantástico en España (1900-1936). Notas de lectura”, *Anthropos*. 154-155, pp. 24-31.
- CUENCA, F. (1925): *Biblioteca de autores andaluces contemporáneos. (Segundo Tomo)*. La Habana: Tipografía Moderna de Alfredo Dorrbecker.
- ____ (1937): *Teatro andaluz contemporáneo. Tomo primero: autores y obras*. La Habana: Maza, Caso y Compañía.

- DÍAZ-PLAJA, G. (1965): *Las estéticas de Valle Inclán*. Madrid: Gredos.
- DIEGO, G. (1947): “Poeta y cronista de la bohemia”, *ABC*, 1 de mayo de 1947, p. 3.
- DOMÉNECH, R. (1988): “Mito y rito en los esperpentos”, en R. Doménech (ed.), *Ramón del Valle Inclán*. Madrid: Taurus, pp. 284-309.
- DUPONT, D. (2012): “Cabezas cortadas, ‘imágenes del vestir’ y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español”, *Revista Internacional d’Humanitats*, 26, pp. 65-78.
- DURÁN, M. (1988): “Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco”, en R. Doménech (ed.), *Ramón del Valle Inclán*. Madrid: Taurus, pp. 254-268.
- ENA BORDONADA, A. (1989): “Evolución estética y erotismo en la obra de Valle-Inclán”, en C. López Alonso *et al.* (coord.), *Eros Literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 167-180.
- EZAMA GIL, A. (2007): “La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, pp. 171-205.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1947): “Emilio Carrere”, *ABC*, 1 de mayo de 1947, p. 3.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2019): “Teología y poesía en Unamundo: *El Cristo de Velázquez*, *Creneida*, 7, pp. 264-307.
- GALEOTE LÓPEZ, M. (2001): “Recuperación de un escritor cordobés, bohemio y finisecular: Cristóbal de Castro (1874-1953)”, en M. Galeote (ed.), *Andalucía y la bohemia literaria*. Málaga: Arguval, pp. 97-146.
- GOTTLIEB, M. (ed.) (1995): *Las revistas modernistas de Francisco Villaespesa*. Granada: Anel.
- GUILLÉN, J. (1972): “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró”, en *Lenguaje y poesía* (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, pp. 145-179.
- GUTIÉRREZ BARAJAS, M. J. (2011). «Catálogo de novelas de Emilio Carrere», *Analecta Malacitana Electrónica* 30. Disponible en http://www.anmal.uma.es/numero30/Catalogo_Carrere.pdf [fecha de consulta 29/01/2019]
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1931): *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González*. Madrid: Biblioteca Atlántico.

- JIMÉNEZ, J. R. (1981): “Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)”, en *Prosas críticas*, ed. P. Gómez Bedate. Madrid: Taurus, pp.71-82.
- LABRADOR BEN, J. M. y SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A. (2001): “La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios *Románticas* y *El Caballero de la Muerte, Dicenda*. Cuadernos de Filología Hispánica, 19, 115-147.
- LABRADOR BEN, J. M. (2006): “Emilio Carrere y el ocultismo”, en A. Cruz Casado (ed.), *Bohemios, raros y olvidados*. Córdoba: Diputación Provincial/ Ayuntamiento de Lucena, pp. 669-699.
- LAVAUD, J. M. y LAVAUD, E. (1992): “Valle-Inclán y las marionetas: entre la tradición y la vanguardia”, en D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (coord.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC, pp.361-372.
- LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, A. (2017): *Catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: López de Zuazo.
- LOZANO MARCO, M. A. (2010): “La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró”, *Anales de Literatura Española*, 22, pp. 121-143.
- MACDONALD, I. R. (2002): “*Figuras de la Pasión del Señor*, novela”, en M. A. Lozano Marco (coord.), *Actas del II Simposio Internacional “Gabriel Miró”. Gabriel Miró, novelista*. Alicante: CAM, pp. 81-96.
- MAYORAL, M. (1989): “Introducción”, en E. Pardo Bazán, *Dulce Dueño*. Madrid: Castalia, pp. 7-44.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. y J. RUBIO JIMÉNEZ (1995): “Introducción”, en R. Gómez de la Serna, *Teatro muerto*. Madrid: Cátedra, pp. 11-148.
- NAVARRO DURÁN, R. (1985): “Una miniatura literaria: ‘Susana saliendo del baño’, de Francisco Ayala”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 9-10, pp. 103-114.
- OCAMPOS PALOMAR, E. J. (2017): “José de Siles y sus antologías de poesía traducida”, en F. Lafarga (coord.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*. Madrid: Guillermo Escolar, pp. 107-119.
- PALENQUE, M. (1992): *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Alfar.
- ____ (2009): “La *Judith* (1910) de Ramón Goy de Silva en la revista ‘Prometeo’”, *Testi e Linguaggi*, 3, pp. 231-250.

- _____ (2014): “Cabezas degolladas parlantes: Judith o la cabeza de Holofernes, una versión inédita de la Judith (1910), de Goy de Silva”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 39, 2, pp. 439-459.
- PEREIRA-MURO, C. (2006): “Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en Dulce Dueño de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp.153-177.
- (2008): “Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y Strauss y el teatro de Wilde en Dulce Dueño, de Emilia Pardo Bazán”, en J. M. González Herrán (coord.), *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, IV Simposio, A Coruña 25-29 de Xuño de 2007. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, pp. 259-278.
- RAMOS, V. (1964): *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid: Gredos.
- RISCO, A. (1966): *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en ‘El Ruedo Ibérico’*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ YÁÑEZ, Y. (2005): “Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3, pp. 71-89.
- ROLDÁN RUIZ, A. y VALENZUELA JIMÉNEZ, R. (1987): “La mujer finisecular y su reflejo en la obra de Manuel Reina”, en G. Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Diputación Provincial, pp. 441-445.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A. y LABRADOR BEN, J. M. (2001): “Emilio Carrère en la revista *Por esos mundos* (1906-1915)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 41, pp.393-417.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1974): *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*. Granada: Universidad de Granada.
- SERVERA BAÑO, J. (2001): “Imágenes de la mujer fatal en la obra modernista de Valle-Inclán”, en M. Payeras Grau y L. M. Fernández Ripoll (eds.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 383-391.
- SOLDEVILA-DURANTE, I. (1992): “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos (coord.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC, pp. 69-78.

- SOTELO VÁZQUEZ, M. (2010): “La Biblia en el realismo al final del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán”, en A. Sotelo Vázquez (coord.), *La Biblia en la literatura española III: Edad Moderna*. Madrid: Trotta/ Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 159-186.
- TOLEDANO MOLINA, J. (2005): *El sueño simbolista: vida y obra de Ramón Goy de Silva*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- VARELA JÁCOME, B. (1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: CSIC/Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- VARGAS-ZÚÑIGA, L. (dir.) y BAJO MARTÍNEZ, M. J. (2002): *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, vol. II, tomo I. Sevilla: Consejería de Cultura.
- ZAMORA VICENTE, A. (1966): *Las sonatas de Valle-Inclán* (2ª ed.). Madrid: Gredos.
- ____ (1969): *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*. Madrid: Gredos.
- ZAVALA, I. M. (1990): *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes.

6. ANEXOS

ANEXO I: VARIANTES MÍTICAS DE SALOMÉ EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS⁷⁵²

- 1890:** Julián del Casal, “Salomé”, en *La Habana Elegante* (La Habana, 21 de septiembre de 1890). (P)
- 1891:** Rubén Darío, “La muerte de Salomé”, en *La Prensa Libre* (San José de Costa Rica, 27 de septiembre de 1891). (P)
- 1892:** Julián del Casal, “Salomé” y “La aparición”, en *Nieve* (La Habana, Imprenta de la Moderna, 1892). (P)
- 1899:** Guillermo Valencia, “Las dos cabezas”, en *Ritos* (Bogotá, 1899). (P)
- 1900:** Enrique Gómez Carrillo, “El triunfo de Salomé”, en *Bohemia sentimental* (Barcelona, Ramón Sopena, 1900). (P)
- 1901:** Leopoldo Lugones, “La ofrenda de Herodes”, en *Revista Moderna* (México, IV, 8, 2ª quincena de abril de 1901). (P).
- 1902:** Cristóbal de Castro, “Salomé la gallarda”, en *La Ilustración Artística* (Barcelona, núm. 1056, 24 de marzo de 1902). (P).
- 1904:** Froylán Turcios, “Salomé”, en *Hojas de otoño* (Tegucigalpa, Tipografía Nacional, 1904).
- 1905:** Rubén Darío, poemas VI, XI y XXIII de *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905). (P)
- 1906:** Rafael López, “Salomé”, en *Revista Moderna de México* (México, enero de 1906). (P)
- 1906:** José Juan Tablada, “La Bella Otero”, en *Revista Moderna de México* (México, julio de 1906). (L)
- 1908:** Antonio de Hoyos y Vinent, en *Los emigrantes* (Barcelona, Ramón Sopena, 1908). (P)
- 1909:** Ramón Gómez de la Serna, “Beatriz”, en *Prometeo* (Madrid, II, X, agosto de 1909). (P)

⁷⁵² Se recogen aquí únicamente las variantes míticas (en su primera edición conocida, sin mencionarse las reediciones) estudiadas en este trabajo como corpus principal. Ello implica la restricción cronológica mencionada (1890-1924) y el ámbito de las literaturas hispánicas. Una cronología detallada de la presencia de Salomé en el ámbito de la literatura y el arte del resto de Europa (entre 1842 y 1995) puede encontrarse en Dottin-Orsini (1996: 166-170). Siguiendo a Durand (1993: 344), se indica al final de cada entrada si se produce una variación del mito explícita o patente (P) o si por el contrario se reescribe el mito sin nombrarse directamente a Salomé, pero sí sus motivos, esto es, se recrea el mito de forma latente (L).

- 1910:** Delmira Agustini, “Tú dormías”, “La intensa realidad de un sueño”, en *Cantos de la mañana* (Montevideo, O. B. Bertani, 1912). (L)
- 1911:** Francisco Villaespesa, “Tríptico de Salomé”, en *Torre de marfil* (París, Antiguas publicaciones Ollendorf, 1911). (P)
- 1911:** Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño* (Madrid, V. de Prieto y Cía, 1911). (L)
- 1912:** Rafael López, “La danza”, en *Con los ojos abiertos* (México, Biblioteca del Ateneo, 1912). (P)
- 1913:** Vicente Huidobro, “Salomé”, en *Canciones en la noche* (Santiago de Chile, Imprenta y encuadernación Chile, 1913). (P)
- 1913:** Ramón Goy de Silva, *La de los siete pecados* (Madrid, R. Velasco Imp., 1913).
- 1914:** Ramón Goy de Silva⁷⁵³, “Tríptico de Salomé”, en *Nuevo Mundo* (Madrid, año XXI, 1065, 5 de junio de 1914). (P)
- 1914:** Emilio Carrere, “El manto de oro de Salomé”, en *El Cuento Popular*, I, 3. (Madrid, 15 de junio de 1914). (P)
- 1915:** Ricardo Güiraldes, “Salomé”, en *El cencerro de cristal* (Buenos Aires, Librería "La Facultad" de Juan Roldán, 1915). (P)
- 1916:** Emilio Carrere, “La muerte de Salomé”, en *Dietario Sentimental* (Madrid, Mundo Latino, 1919). (P)
- 1916:** Efrén Rebolledo, “Salomé”, en *Caro Victrix* (México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1916). (P)
- 1917:** Gabriel Miró, “Herodes Antipas”, en *Figuras de la Pasión del Señor II* (Barcelona, E. Doménech ed., 1917).
- 1917:** José Dolores Frías, “Ella Danza”, en *Pegaso* (México, 4, 29 de marzo de 1917). (P)
- 1918:** José María Vargas Vila, *Salomé. Novela-Poema* (Barcelona, Ramón Sopena, 2ª ed., 1920). (P)
- 1923:** Antonio de Hoyos y Vinent, “La verdadera historia de Salomé”, en *Vidas arbitrarias* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923). (P)

⁷⁵³ Se incluyen en estas dos entradas de Goy de Silva las variantes originales del mito estudiadas en este trabajo. Por motivos de espacio, no se referencian en este anexo las múltiples reediciones de estos textos, reseñados en el apartado correspondiente (§3.2.2). Lo propio ocurre con las reediciones de la obra de Carrere recogida más abajo, mencionadas sus variantes también en su apartado (§3.6).

1924: Delmira Agustini, “El arroyo”, “Mis amores”, “Serpentina”, en *Obras completas de Delmira Agustini. I: El rosario de Eros* (Montevideo, Maximino García, 1924).

(L)

1924: Ramón del Valle-Inclán, “La cabeza del Bautista”, en *La Novela Semanal* (Madrid, núm. 141, 22 de marzo de 1924). (L)



Fig. 1: Detalle de *Codex Sinopensis* (Siria o Palestina, s. VI) (Biblioteca Nacional de Francia, Paris, Ms. Suppl. Grec 1286, fol. 10v.)



Fig. 2: Tímpano de la portada de San Juan de la fachada occidental de la catedral de Rouen (Francia, s. XIII).

⁷⁵⁴ Se incluye en este apartado la parte iconográfica a la que hace referencia este trabajo, tanto pinturas como fotografías o fotogramas cinematográficos.



Fig. 3: Rogier van der Weyden, panel derecho del *Tríptico de San Juan* (1455) (Gemäldegalerie, Berlín)



Fig. 4: Bernardino Luini, *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (1525) (Kunsthistorisches Museum, Viena)



Fig. 5: Tiziano, *Salomé* (ca. 1515)
(Galería Doria Pamphili, Roma)

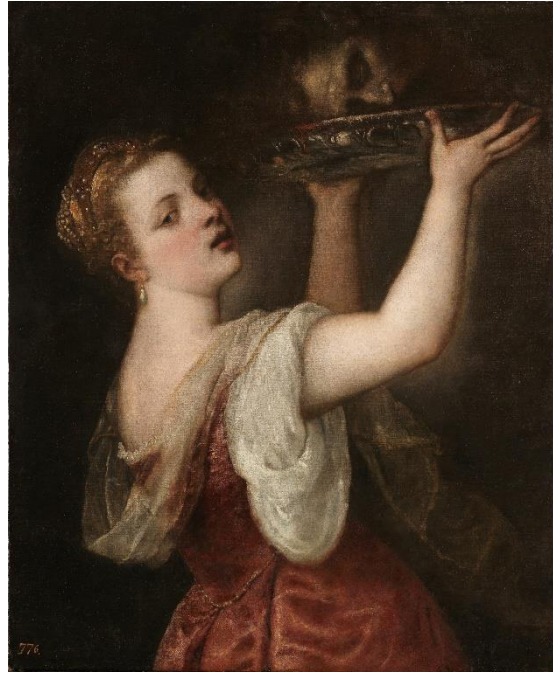


Fig. 6: Tiziano, *Salomé* (ca. 1550)
(Museo del Prado, Madrid).



Fig. 7: Caravaggio, *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (ca. 1610)
(Colecciones reales, Madrid)

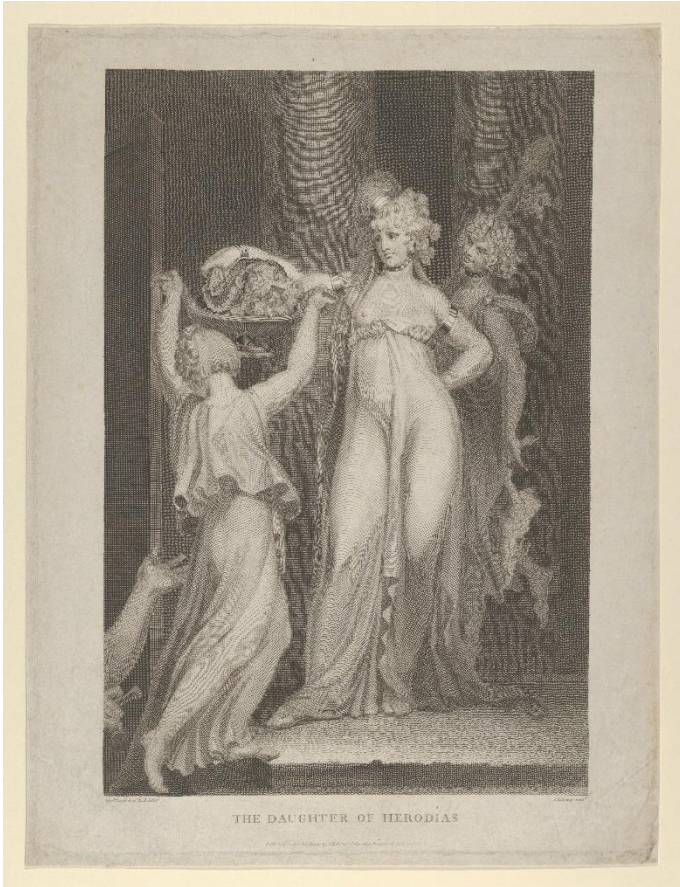


Fig. 8: Henry Füssli, *La Hija de Herodías* (1798)
(The Metropolitan Museum of Art, Nueva York)



Fig. 9: Henri Regnault, *Salome* (1870)
(The Metropolitan Museum of Art, Nueva York)



Fig. 10: Gustave Moreau,
Salomé danzante (1876)
(Armand Hammer Museum
of Art, Los Angeles, EEUU)



Fig. 11: Gustave Moreau,
La Aparición (1876)
(Musée d'Orsay, París)



Fig. 12: Gustave Moreau,
Salomé tatuada (1876)
(Museo Gustave Moreau,
París)



Fig. 13: Gustave Moreau, *Salomé en el jardín* (1878) (Colección privada)



Fig. 14: Aubrey Beardsley, "J'ai baisé ta bouche, Iokanaan", *The Studio*, 1, (abril 1893)



Fig. 15: Aubrey Beardsley, *La mujer en la luna* (Londres, Elkin Mathews y John Lane; Boston, Copeland & Day, 1894)

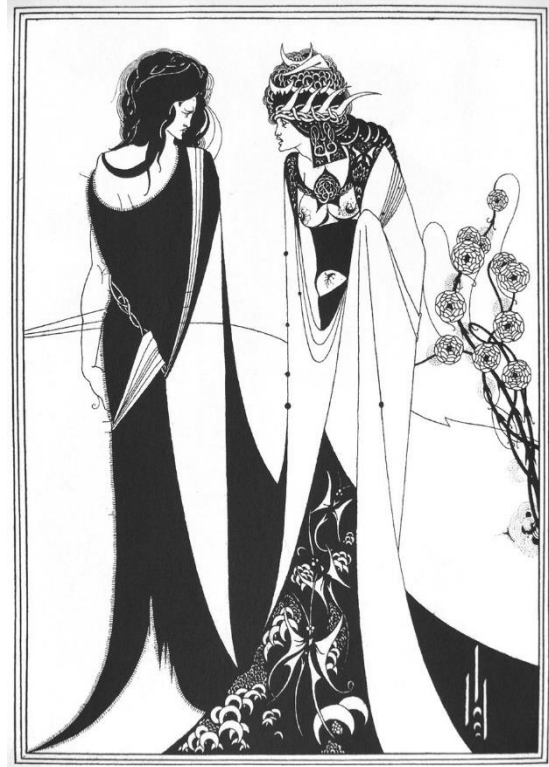


Fig. 16: Aubrey Beardsley, *Juan y Salomé* (Londres, Elkin Mathews y John Lane; Boston, Copeland & Day, 1894)



Fig. 17: Aubrey Beardsley, *La danza del vientre* (Londres, Elkin Mathews y John Lane; Boston, Copeland & Day, 1894)

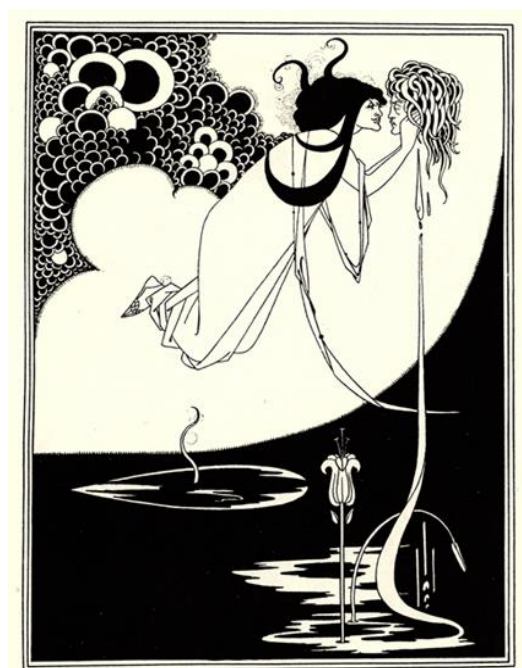


Fig. 18: Aubrey Beardsley, *El Clímax* (Londres, Elkin Mathews y John Lane; Boston, Copeland & Day, 1894)



Fig. 19: Ella Ferris Pell,
Salomé (1890)
(Colección privada)

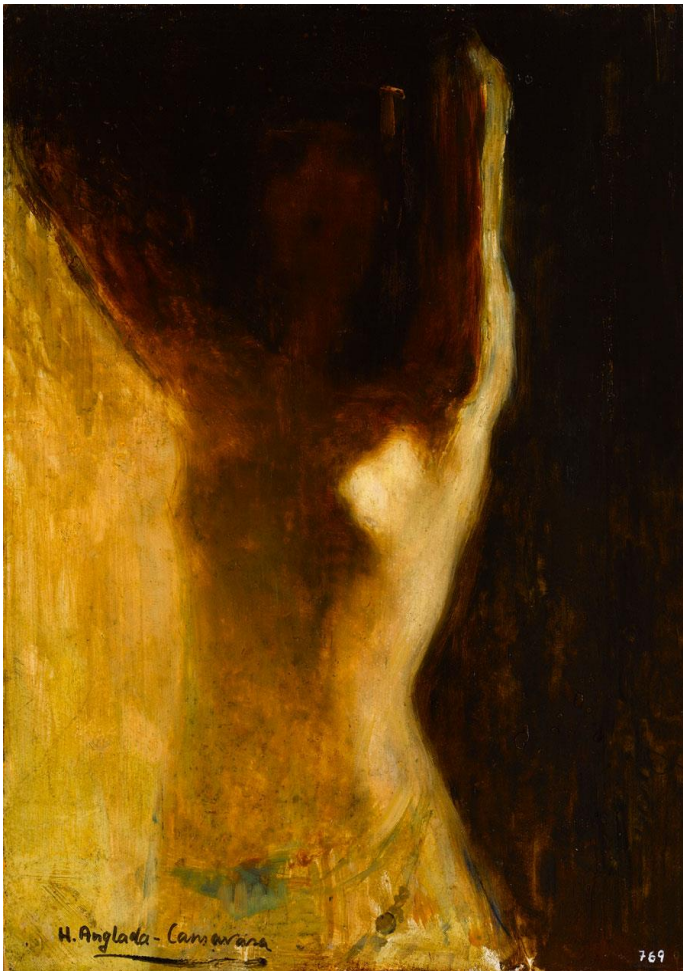


Fig. 20: Hermenegild Anglada
Camarasa, *Salomé* (1899)
(Colección Anglada Camarasa
de la Fundación "La Caixa",
Palma de Mallorca)



Fig. 21: Edvard Munch, *Vampiro* (1895)
(Munch-Museet)

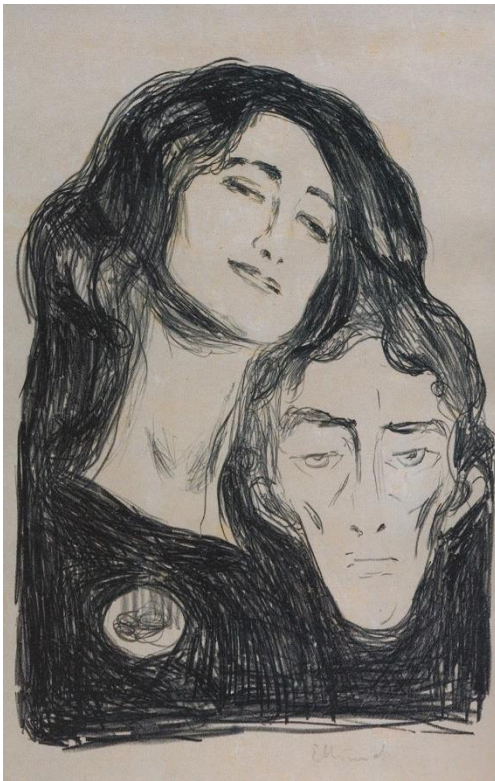


Fig. 22: Edvard Munch, *Salome* (1903)
(Munch-Museet)



Fig. 23: Gustav Klimt, *Judith I* (1901)
(Museo del Belvedere, Viena)



Fig. 24: Gustav Klimt, *Judith II* (1901)
(Galería Internacional de Arte Moderno Ca' Pesaro, Venecia)



Fig. 25: Gustav-Aldolf Mossa, *Salomé. Las manos cortadas* (1904) (Museo de Bellas Artes, Niza)

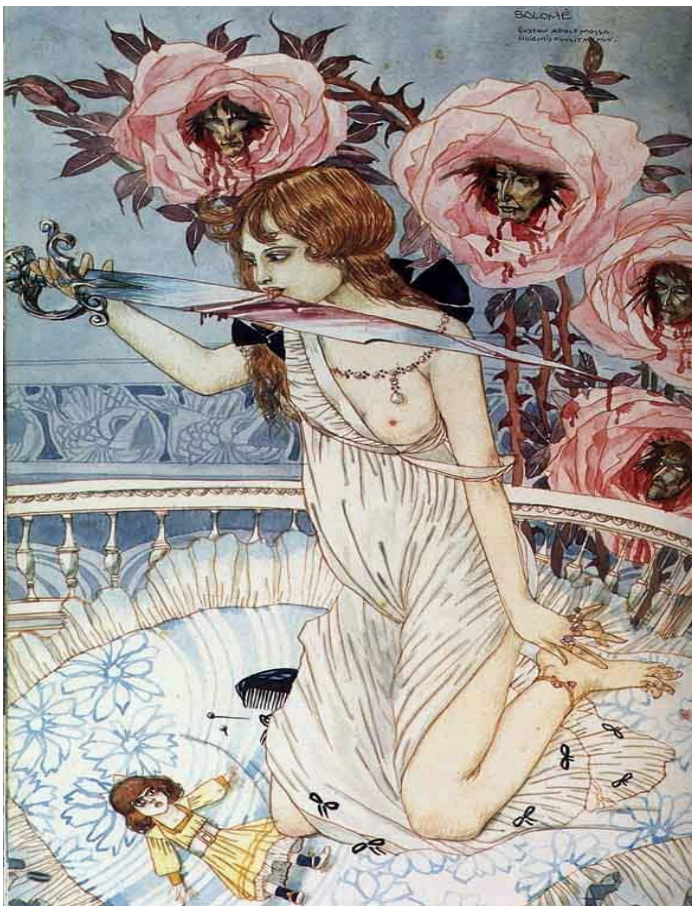


Fig. 26: Gustav-Aldolf Mossa, *Salomé: el gusto por la sangre* (1904) (Museo de Bellas Artes, Niza)



Fig. 27: Franz von Stuck, *Salome* (1906) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich)



Fig. 28: Julio Ruelas, "Judith y Holofernes", (*Revista Moderna*, V, 2, 2ª quincena de enero de 1902).

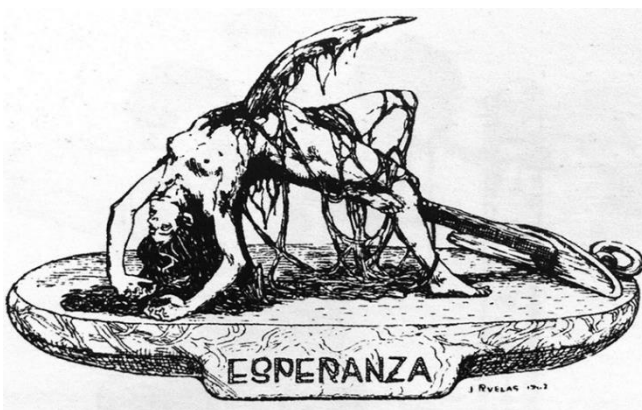


Fig. 29: Julio Ruelas, "Esperanza" (*Revista Moderna*, VI, 2, 2ª quincena de enero de 1903)



Fig. 30: Julio Ruelas, *La Bella Otero*. Ilustración para el encabezado del poema homónimo de Tablada (*Revista Moderna de México*, IV, 5, julio de 1906).

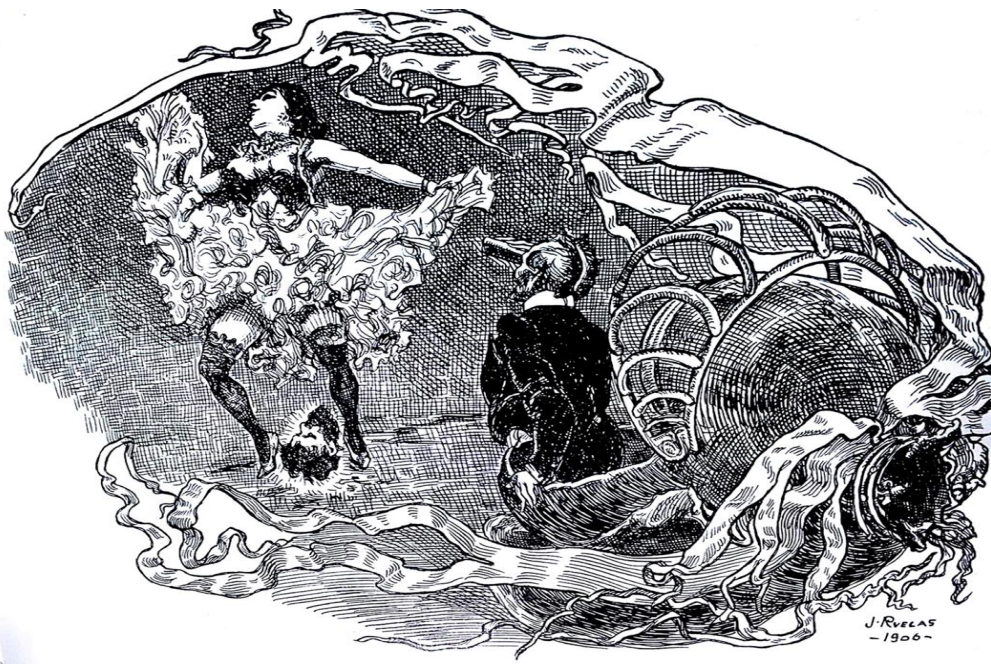


Fig. 31: Julio Ruelas, *La Bella Otero*. Ilustración para el cierre del poema homónimo de Tablada (*Revista Moderna de México*, IV, 5, julio de 1906).



Fig 32: Gertrude Hoffmann en *Salome 1* (Nueva York, 1908)
 © Frank Bangs, The New York Public Library Digital Collections



Fig. 33: Gertrude Hoffmann en *Danza de Salome 5* (Nueva York, 1908)
 © Frank Bangs, The New York Public Library Digital Collections



Fig. 34: Maud Allan y Gertrude Hoffmann en *Salome* (Londres y Nueva York, 1910). © MAE, Institut del Teatre.



Fig. 35: Margarita Xirgu en *Salomé* de Wilde (1911)
© Amadeo, MAE, Institut del Teatre.



Fig. 36: Tórtola Valencia en *Salomé*
(sin fecha, lugar o autoría conocida)
© Peláez y Andura, 1988

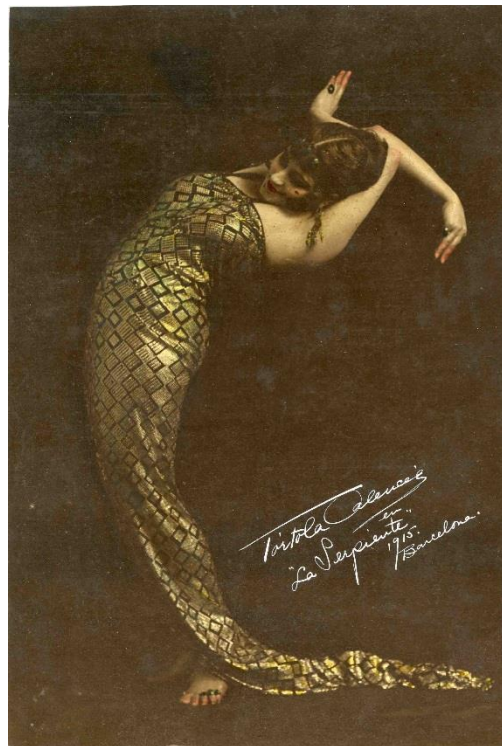


Fig. 37: Tórtola Valencia en *La Serpiente* (Barcelona, 1915)
© Adolf Mas i Ginestà, MAE, Institut del Teatre



Fig. 38: Severo Amador, “La tigresa” (fechado en 1915, reproducido en *El Universal Ilustrado*, IV, 176, México, 16 de septiembre de 1920).

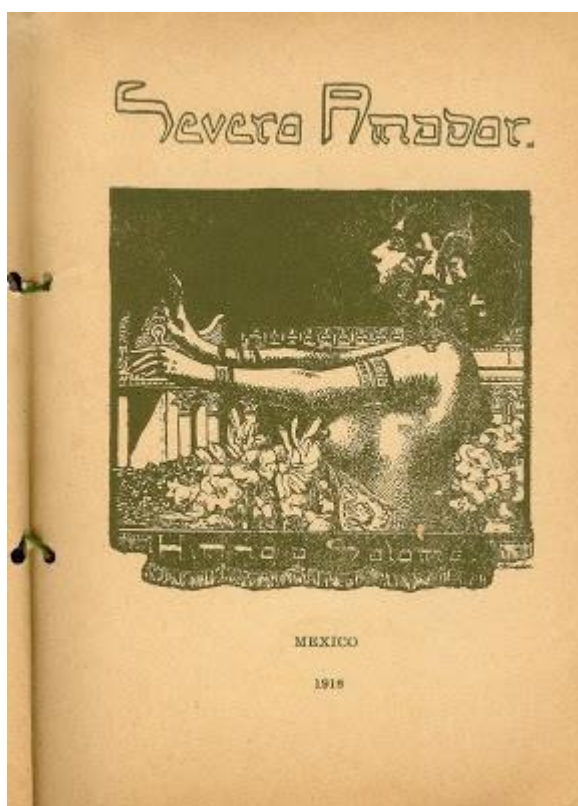


Fig. 39: Severo Amador, *Himno a Salomé* (México, 1918) [Ilustraciones, texto y edición del autor].

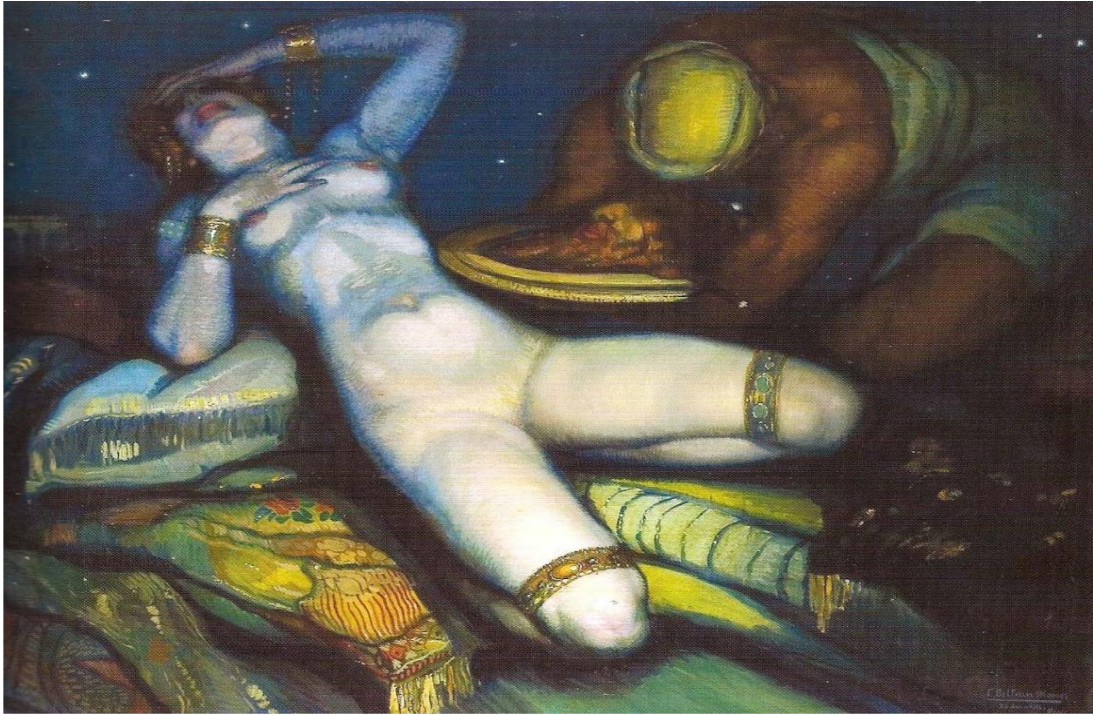


Fig. 40: Federico Beltrán Masses, *Salomé*
(ha. 1918) (Ubicación desconocida)



Fig. 41: *Revista de Revistas*, 278 (México, 22 de agosto de 1915)



Fig. 42: Isidoro Guinea, en *La Esfera* (Madrid, 21 de octubre de 1916).



Fig. 43: Theda Bara en *Sin* (1915)
© IMDb



Fig. 44: Theda Bara en *Salomé* (1918)
© IMDb



Fig. 45: Theda Bara en fotografía promocional (fecha desconocida)



Fig. 46: Alla Nazimova en fotografía promocional de *Salomé* (1922)

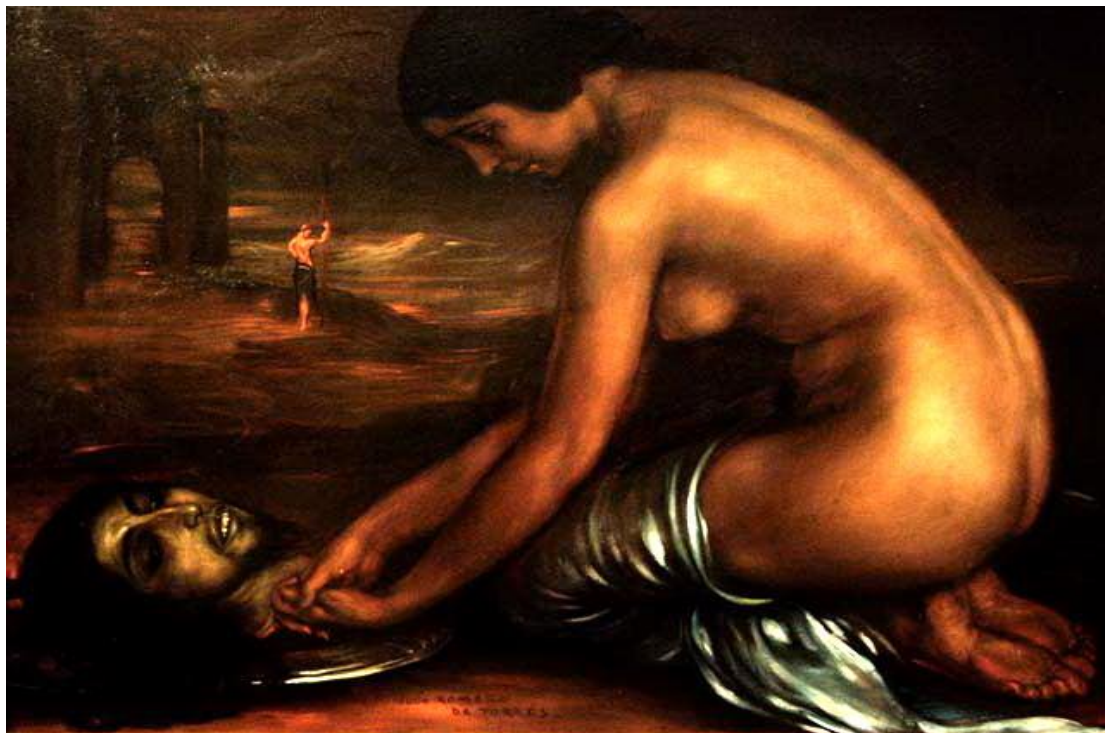


Fig. 47: *Salomé* (1926)
(Museo Romero de Torres, Córdoba)